

لغة الشعر العربي الحديث

مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية

الدكتور : السعيد الورقي



دار المعارف

الدرر السعيد الورق

لغة الشعر العربي الحديث

مقوماتها الفنية ، وطاقاتها الابداعية



دار المعارف

لفّة الشعر العزلي الحديث

لغة الشعر العربي الحديث

مقدمة

التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفنى للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة. ولغة الشعر هى الوجود الشعرى الذى يتحقق فى اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا . . . لغة الشعر إذن هى مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية، ومواقف إنسانية بشرية .

فالصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها جانب من اللغة الشعرية ، والصورة الموسيقية بأنغامها وإيقاعاتها وأطرها التركيبية والتشكيلية جانب من اللغة الشعرية ، والتجربة البشرية كموقف إنسانى - على أى نحو كان - جانب من اللغة الشعرية .

ومن مجموع هذه الجوانب الثلاثة يكتمل لدينا الوجود الشعرى الذى نطلق عليه القصيدة الشعرية .

واللغة الشعرية بهذا المفهوم هى ميدان دراسة هذا البحث ، وذلك من خلال القصيدة العربية المعاصرة فى نصف القرن الأخير .

لقد حدد البحث ميدانه الزمانى على ذلك النحو ، لأنه يعتبر أغزر الحقب الزمانية فى تاريخ القصيدة العربية كما وكيفا . فقد شهدت القصيدة العربية منذ الخمسينيات ثورة هائلة أحدثت تغيرات جذرية فى بناء القصيدة الشعرية وتركيباتها ، وفى المفهوم التذوقى الذى تقوم عليه فلسفة القصيدة الشعرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد شهد نصف القرن الأخير هذا أكثر من ثلاثة أجيال من الشعراء إلى الحد الذى أصبح كل عقد منه يمثل جيلا شعريا يقدم رصيذاً لا بأس به من المحاولة والتجريب يسهم مع غيره فى تأصيل مفاهيم التذوق الجديد فى الوجدان العربى الذى لم يزل فيه صدى للقيم التقليدية يمنعه من محاولة تذوق تلك التجارب الجديدة .

وينقسم هذا البحث إلى أربعة أبواب :

الباب الأول : مدخل تمهيدى للدراسة حاولت فى فصله الأول أن أحدد الموقف الشعرى من خلال التعرف على المفهوم الكلاسيكى للشعر — الغربى والعربى — وسلطانه على الشعر العربى الحديث . والتعرف على مفهوم واتجاهات الشعر الحديث فى الأدب الغربى ثم التعرف على الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة خاصة فيما شهدته من صراع بين القديم والجديد ، وموقف أنصار كل من التراث ، ثم ثورة القصيدة العربية الحديثة . والتعرف على هذا النحو — كما أرى — ضرورى وهام لكل من يتصدى لبحث موضوع كهذا أو حتى موضوع يتناول جانبا من القضايا الشعرية المعاصرة .

أما الفصل الثانى من هذا الباب التمهيدى فقد جعلته لتحديد المصطلح النقدى وأعنى به هنا على وجه التحديد ، المقصود باللغة الشعرية ، فدرست التجربة الشعرية كتجربة فنية ، وميدان هذه التجربة الشعرية فيما سميت باللغة الشعرية التى تشمل على مكونات العمل الشعرى من صور شعرية ، وصور موسيقية ، ومضمون بشرى .

بعد هذا المدخل التمهيدى بدأت الدراسة الفعلية التى يتناولها البحث فيما

سماء بلغة الشعر العربي الحديث في نصف القرن الأخير ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ، فتناولت الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة في الباب الثاني ، والصورة الموسيقية في الباب الثالث ، والتجربة البشرية في الباب الرابع .

قسمت الباب الثاني إلى ثلاثة فصول تناولت في الفصل الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثره في الصورة الشعرية من خلال دراسة معنى الخيال عند اليونان والعرب القدماء ، والخيال عند الكلاسيكيين ، وموقف الرومانسيين وخاصة كولردج من الخيال والصورة ، والخيال عند الرمزيين ، ثم الخيال والصورة في الشعر المعاصر .

أما الفصل الثاني فقد جعلته خاصا بالخيال والصورة في القصيدة العربية الكلاسيكية والرومانسية ، فتناولت فيه مفهوم الخيال والصورة في الشعر العربي الكلاسيكي ، والخيال والصورة في المرحلة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة من خلال النتائج التي ترتبت على نظرية الخيال في فهمنا للشعر ونقده ، والخيال والصورة في المرحلة التمهيدية عند مدرسة الديوان ، والخيال والصورة في شعر المهجر ، واستكمال أوجه الصورة في امتداد المرحلة الرومانسية في أنحاء العالم العربي .

أما الفصل الثالث ، فقد تناولت فيه الخيال والصورة في الشعر الجديد من خلال موقف الشعر الجديد من الصورة الشعرية ، والصورة الشعرية في الشعر الجديد وخصائصها .

أما الباب الثالث الذي يتناول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب لغة الشعر العربي فقد قسمته إلى فصولين .

.. تناولت في الفصل الأول الصورة الموسيقية في القصيدة العربية وتطورها من خلال تناولي لموسيقى القصيدة العربية الكلاسيكية ، والمحاولات التجديدية التي قامت بها القصيدة العربية حتى المدرسة الرومانسية ، وذلك بعد أن قمت بتحديد مفهوم الصورة الموسيقية في الشعر وعناصرها التركيبية والتعبيرية . وكيف أنها بهذا تعتبر جانبا من جوانب لغة الشعر .

أما الفصل الثاني من هذا الباب فقد قمت فيه بدراسة الصورة الموسيقية في الشعر الجديد من خلال تناولي لحركة الشعر الجديد في نشأتها وتطورها ، وقضية الوزن والقافية في الشعر الجديد ، ثم تناولت قصيدة النثر وموقفها من الصور الموسيقية ، وبعد ذلك تناولت موسيقى التعبير في القصيدة العربية الجديدة .

بقى الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر العربي الحديث كما حددت من قبل وهو جانب التجربة البشرية . وقد درست هذا الجانب في الباب الرابع فتناولت أولا المقصود من التجربة البشرية وكيف تكون هذه التجربة جانبا من جوانب لغة الشعر ، ثم تطور موقف القصيدة العربية من التجربة البشرية في ظل الرؤية الكلاسيكية والرؤية الرومانسية . ثم موقف القصيدة العربية الحديثة الذي تباين إلى موقفين هما الموقف الاجتماعي ، والموقف الذاتي . أما الموقف الاجتماعي فقد درسته في الفصل الأول من هذا الباب ، فحاولت أن أحدد عوامل قيامه وتطوره من خلال أهم شعرائه .

وأما الموقف الذاتي فقد درسته في الفصل الثاني من هذا الباب الأخير فبينت عوامل قيامه وابعاد تجاربه الداخلية وتعدد وجوه هذا الموقف . وهكذا ينتهي هذا البحث في ضوء الخطوط التي حددها . أما أسلوبه

ومنهجه فقد اعتمدت فيه على النقد التحليلي التطبيقي الذى يعتمد كل الاعتماد على النص الأدبى دون أن يغفل أثر الملابسات المحيطة من ظروف وتكوينات خارجية وداخلية لإيمانه بأن العمل الفنى مهما حاول لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن مؤثرات واقعه وذاته .

وموضوع الشعر العربى الحديث والمعاصر وما يتصل به من مباحث ، من الموضوعات التى كثرت فيها المؤلفات : الادبية والنقدية . وحينما نظرت فى هذه المؤلفات الكثيرة وجدتها مع كثرتها تتجنب تناول القيم الفنية الجمالية فى القصيدة الشعرية باستثناء المؤلف الرائع للدكتور عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ؛ قضايا وظواهره الفنية ، وان كان يؤخذ عليه اهتمامه بالدراسة النظرية أكثر من اهتمامه بالناحية التطبيقية إلى جانب أنه فى دراسته قصر التناول على عدد قليل من الشعر العربى . وإلى جانب كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل نرى بعض الشذرات هنا وهناك تأتى خلال مناقشة قضية من القضايا المتعلقة بالشعر .

ان المتأمل للكتابات الكثيرة التى كتبت حول موضوع الشعر العربى المعاصر سيلاحظ أن بعضها يمثل مناقشات حول اتجاهات التجديد وطرح لوجهات نظر ككتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة وكتاب قضية الشعر الجديد للدكتور النويهي ، وإن غلب المنهج العلمى على الكتاب الأخير وافتقر الأول إليه .

وبعض هذه الكتابات تأخذ شكل المقالات النقدية الصحفية التى تهتم بالمضامين فقط وتحاول من خلالها أن تعطى تفسيرات للعمل الشعرى مثل الذى كتبه الدكتور لويس عوض عن صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب

فى كتابه الأدب والثورة ، وكتاب دراسات فى الشعر العربى الحديث لامطانيوس ميخائيل ، وكتاب دفتر الثقافة العربية الحديثة لعصام محفوظ .
وبعض تلك الكتابات تعريفات أدبية تهتم كثيرا بالجانب الشخصى كمؤلفات السحرقى عن الشعر الحديث وشعراء اليوم وكتاب طاهر الطناحى عن مطران وكتاب صالح جودت عن إبراهيم ناجى .

وبعضها يأخذ طابع الدراسة التاريخية التى قد تهتم أحيانا بالوقوف عند المضمون أو تناول بعض القضايا المتعلقة بالشكل ككتابى الدكتور شوقى ضيف دراسات فى الشعر العربى المعاصر وفصول فى الشعر ونقده ، وكتاب عبد الله الركيبي دراسات فى الشعر العربى الجزائرى الحديث ، وكتاب محمد صالح الجابرى ، الشعر التونسى المعاصر خلال قرن .

وهكذا رأيت أنه مع كثرة الكتابات التى تناولت الشعر العربى الحديث إلا أنها فى معظمها لم تعط القدر الكافى من جهدها للجانب التطبيقى والجانب الجمالى الفنى وهو ماأخذه هذا البحث على عاتقه ، أى دراسة التجربة الشعرية العربية الحديثة فى اطارها الفنى والبشرى من خلال منهج تطبيقى يعتمد كل الاعتماد على النص الشعرى ، وعلى طاقة اللغة الشعرية وامكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية .

وهو موضوع - كما هو واضح - معقد ومتسع ويحتاج لأكثر من جهد بلا شك ، ومن أجل هذا فلن تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد كافة القضايا التى تتعلق بلغة الشعر العربى الحديث ، ولكنها بشكل عام تحاول أن تكون مدخلا نقديا لدراسات أكثر تفصيلا وأعمق تناولا وأرحب سعة من هذه

الدراسة ، ولهذا فسيكون لها ما يكون للمداخل النقدية عادة من احاطة بالقضايا والمشكلات العامة مع ترك التفاصيل لدراسات أخرى تثيرها دراستنا هذه ، وتفتح لها المجال ، وتنير لها الطريق .

وفي النهاية أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أسهمت بنصيبها في مجال الدراسات النقدية الأدبية ، وأن تكون قد حاولت أن تفتح الطريق أمام جانب من الدراسات العربية الحديثة لم يأخذ حظه الكامل بعد .

السعيد بيومي الورقي

الباب الأول

مدخل تمهيدى للدراسة

الفصل الأول

الموقف الشعري

مدخل لدراسة لغة الشعر

العربي الحديث

سأحاول في هذا الفصل أن أعطي تصوراً عاماً مختصراً للموقف الشعري بعامة من خلال تناولي للمفهوم الكلاسيكي للشعر في الكلاسيكية الغربية والعربية وسلطانة على الشعر العربي الحديث في فترة النهضة والاحياء (الكلاسيكية الجديدة) ، ثم أتناول مفهوم الشعر الحديث في الأدب الغربي وأهم خصائصه واتجاهاته العامة ، لأتحدث بعده عن الموقف الشعري في القصيدة العربية الحديثة من خلال تناولي لقضايا الصراع بين القديم والجديد وموقف أنصار كل من القديم والجديد من التراث الشعري ، وما ارتبط به من مفهوم للتقليد والتجديد والمعاصرة في النقد الحديث ، وفي نهاية الجولة سأتحدث عن الموقف الشعري في ثورة القصيدة العربية الحديثة .

وكما قلت فإن هذا الفصل تصوير للموقف الشعري عامة بصورة مركزة ومختصرة ، ذلك أن جزءاً كبيراً من القضايا التي ستثار في هذا الفصل سوف تتناول بتفصيل أكثر ودراسة أعمق وأوضح في الأبواب التالية ، حينما نتحدث عن لغة الشعر العربي الحديث في جانبها الذي يتناول الصورة الشعرية وجانبها الذي يتناول الصورة الموسيقية ، وجانبها الذي يتناول التجربة البشرية .

أولا :

المفهوم الكلاسيكي للشعر وسلطانه على الشعر العربي الحديث

ارتبط الشعر في نشأته الأولى بفترة مبكرة في حياة الإنسان تتصل اتصالاً وثيقاً بتلك المرحلة من نمو اللغة التي أصبحت فيها — اللغة — ذات طابع آخر غير مجرد الدلالة المادية الخارجية النفعية ، وأعني تلك المرحلة التي أصبحت فيها اللغة إلى جانب استخدامها السابق ، دالة على الصورة أي استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته (١) وهي مرحلة متلازمة مع اكتشاف الإنسان الشعر حيث أصبحت الكلمات كصور مرتبطة بالشيء الحسى ، أصبحت متصلة بكل ما يرتبط بالشيء الحسى أيضا من مثيرات ميتافيزيقية (٢) فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول وهم معلمو الإنسانية في قديم عصورها وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية التي ترتبط بعالم غيبي أسطوري (٣) .

وهكذا كان الشعر في بداياته تجربة للإنسان على المستويين الحسى والميتافيزيقى من حيث تناول ، وكان ارضاء لحاجات الإنسان السيكولوجية والبيولوجية كذلك بما فيه من ايقاعات موسيقية .

(١) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٩٦

(٢) Ogden C. K. and Richards, I.A : The Meaning of Meaning, (٢)

P. 319 & P. 326

(٣) النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٧٢

ولكن حينما بدأت اللوحات الأولى للنقد عند اليونان كما تمثلت في
ضفادع ارسطوفانيس ٤٤٨ - ٣٨٠ ق . م وفي الجدل حول قصائد هوميروس
ظهرت بوضوح رسالة الشعر الخلقية والاجتماعية (١) وأن الشعر ليس غذاء
للروح فحسب يلذها ويشبع فيها السرور ، ولكنه إلى جانب ذلك مصدر
العلم ومنبع العرفان (٢) كذلك نلمح من تحليل السوفسطائيين واهتماماتهم
إلماحا إلى أن مهمة الشعر هي التعليم إلى جانب التأثير حيث رأى جورجياس
« أن بارس حين أغوى هيلين الجميلة ، وأغراها على الفرار معه إلى طروادة
لم يستعمل لغة العواطف والقلوب ، بل لجأ إلى نوع من السفطة الجدلية (٣)
ولقد كانت بحوث السوفسطائيين في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معاني
الكلمات واختلافهم في إدراكها كان كل ذلك معينا خصبا لبحوث أفلاطون
وأرسطو في النقد عامة . (٤) فحينما أراد أفلاطون ٤٢٩ - ٣٤٧ ق . م أن
يعرف طبيعة الشعر قرر أن الشعر تقليد أو محاولة « فالحقيقة ليست في الظاهرات
الخاصة العابرة ، ولكن في المثل أو الصور الخاصة لكل أنواع الوجود
وهذه الصور لها وجودها المستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقي .
ونحن حينما ندرك فإننا في الواقع لاندرك سوى أشكال الصور الحسية وهي

(١) Wimsatt, W. K. : Literary Criticism, P.P. 3-5

(٢) د . إحسان عباس : مقدمة في النقد الأدبي عند اليونان ، كتاب الشعر لارسطاطاليس

ص ١

(٣) المرجع السابق ، ص ٣

(٤) د . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ٢٣ .

ليست إلا الأشباح المنعكسة على الحائط^(١). ولقد تأثر أرسطو بنقد أستاذه التجريبي فاتفق معه في نظريته إلى رسالة الشعر الاجتماعي التربوية وفي الاعتداد بالمحاكاة في الشعر ، وإن كان لم يحفل بالتحليلات الفلسفية الميتافيزيقية التي اعتمد عليها أفلاطون في تفسيره لمراتب المدركات ووظائفها في نظريته في المحاكاة . فقد قصر أرسطو المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعممها في كل شيء كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية ، وعلى أساس محركاتها لصور الأشياء^(٢) .

وفي مناقشة أرسطو لأراء أستاذه - دون أن يصرح باسمه - إجمالاً لنظريته في الشعر ، فقد رأى أن اهتمام الشعر مقصور على الحقائق العامة ، وهو في هذا يختلف عن التاريخ مثلاً الذي يعنى بالحقائق الخاصة « وعلى هذا الاعتبار كان الشعر أكثر فلسفة وأبداع من التاريخ وأكبر منه قيمة »^(٣) .

رأى أرسطو أن الشعر فن استمد نشأته من منبعين كل منهما طبيعي ، المحاكاة كسلوك غريزي في الإنسان ، والانسجام والالية^(٤) .

وبين أرسطو أن المحاكاة قد تكون مثالية أى بتصوير الشيء كما ينبغي

(١) الكتاب السابع من الجمهورية . والدكتور غنيمى هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ص

٢٦ - ٣٢ .

(٢) النقد الأدبي الحديث ، ص ص ٣٥ - ٣٦ .

(٣) كتاب الشعر ، ترجمة إحسان عباس ، ص ٤٤ .

(٤) المرجع السابق صفحات ١٨ ، ٢٦ ، ٢٧ ، .

أن يكون ، وقد تكون واقعية بتصويرها الشيء كما هو (١) . وتعد القصيدة محاكاة في نظره إذا كانت كلا محسوسا « لم يفت الشاعر أثناء خلقه لها أن يحدث بها عن طريق اللغة التي استغلها في فنية معينة وعلى نحو مخصوص تأثيرات عاطفية ، وقد استعان الشاعر لإبلاغ هذه التأثيرات إلى نفوسنا بأن عرض أشخاصا — أو شبه لنا ذلك — يؤدون مثلنا بعض الأعمال — أو مثلنا لا يؤدون — فحين ننظر إلى هؤلاء الأشخاص وإلى عواطفهم وأعمالهم ونحن في موقف المشاهد الذي يتعاطف معهم نحس بأن التأثيرات العاطفية قد بلغتنا فعلا (٢) .

وهكذا أصبح أفلاطون وأرسطو « ممثلين لاتباهين عامين في نقد الشعر وهما : الاعتداد بالالهام والطبع في نتاج الشاعر ، أو الاعتداد بالعمل والصنعة (٣) .

وإذا كان أفلاطون قد حاول أن يستبعد عنصر اللذة كقياس للشعر ، جاعلا الصدق هو محل الحكم على الشعر ، وخالفه في ذلك أرسطو حين ذكر أن التقليد الصادق مبعث للذة ، وأن الشعر بإثارته للعواطف يريح النفس ، فإن هوراس اللاتيني (٦٥ — ٨ ق.م) الذي قرأ مدونات أفلاطون عن سقراط

(١) يقول أرسطو « لما كان الشاعر محاكيا كالمصور وغيره من أهل الفن ، كان لا بد له حين يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه ثلاث غايات ، أن يصور الأشياء كما كانت وتكون ، أو كما يعتقد كيف تكون أو كما يجب أن تكون . كتاب الشعر — ترجمة إحسان عباس ٩٨ .

(٢) د إحسان عباس : فن الشعر ص ١٥ .

(٣) د . غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ٣٧٤ .

وغيره ، ودرس كتاب الشعر لأرسطو ، قد أعلن في قصيدته فن الشعر (حوالى ١٠ - ٨ ق م) أن غاية الشعر إما الإفادة والإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد (١) وبهذا أثبت هوراس للشعر ثلاث قيم ، قيمة عرفانية وقيمة جمالية وقيمة عرفانية جمالية « (٢) .

حاول هوراس أن يبحث في طبيعة الشعر حينما تساءل في السطر ٨ . ٤ « هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ وأجاب بعد ذلك بقوله « فيما يختص بى ، لست أثبتن ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية » (٣) .

وواضح في سؤال هوراس السابق شىء من التأثير بمحاورتى ايون Ion لأفلاطون مع اختلاف في الهدف النهائى بينهما . .

فقد تناول أفلاطون فى المحاوره الأولى — ايون — ضمن ماتناوله مسألة مصدر الشعر لدى الشاعر وهل هو الفن أم الإلهام ؟ واجابة على السؤال يرد ايون على سقراط بأن الشاعر لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه عن شعوره ، وهو ما يدعوه افلاطون الالهام ومصدره الهى محض . وتكرر هذا أيضاً فى المحاوره

(١) سطر ٣٣٣ - ٣٣٤ من ترجمة د . لويس عوض ، ص ١٣٢ .

(٢) مقدمة د . لويس عوض لترجمته فن الشعر لهوراس ، ص ٥٨ .

(٣) ص ١٣٨ من الترجمة العربية للدكتور ، لويس عوض .

الثانية (١) .

الشعر إذن في المفهوم اليوناني واللاتيني القديم مصدره الإلهام ، وهو مفهوم يتناسب مع النشأة الأولى للشعر وارتباطه بسحر الكلمات المستخدمة في الطقوس الدينية والسحرية كما ذكرنا من قبل .

وارتباط الشعر بالدين من هذه الناحية كان يعنى ارتباطا نفعيا ، ومن هنا ظهرت الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، فكان عليها تحمل المسؤولية الاخلاقية والقانونية داخل التكوين الاجتماعى ، ولهذا كان لابد من التلازم هنا بين الإلهام والصنعة. فالشاعر الذى يعتمد على الإلهام فقط كما يرى هوراس شاعر مجنون « كالأجرب أو المريض بالصفراء أو المجدوب يفر منه العقلاء » ولهذا يحمل هوراس على ديموقريط ورأيه فى الإلهام (٢).

وهو ارس فى رأيه هذا متأثر إلى حد بعيد بنظرة النقاد الاسكندرانيين الذين رأوا أن « الشعر فن له أسرار ومكوناته ، فما يجدى الإلهام بغير الفن والمجهود بل إن بعضهم شط إلى القول بأن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحى فيه » (٣) .

وقد أثر هذا المفهوم بدوره فى الكلاسيكية الغربية كحركة أدبية ظهرت فى القرن السابع عشر الميلادى ، وظهر هذا بوضوح فى قصيدة الناقد الفرنسى

١ - د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٢٤ .

٢ - فن الشعر لهوراس ، ترجمة د . لويس عوض ، السطر ٢٩٥ - ص ١٣٠ .

٣ - د . لويس عوض : مقدمة لترجمة فن الشعر لهوراس . ص ٨٤ .

الفرنسى بوالو Boileau فن الشعر . . L'art poetique فقد كان هم كتاب القرن السابع عشر أن « يطمحوا إلى أن يخلقوا أدبا جديدا يشبه الأدب اللاتينى واليونانى في جودته وفي موضوعه على السواء (١)

أما عن خصائص الصياغة الشعرية لهذا الشعر الكلاسيكى ، فالنقاد الباحثون يذكرون أنها تعتمد على الصور الحسية الخاطفة لتصوير الحالات النفسية ، فقد كانت النظرة الكلاسيكية تعد حاسة البصر أشرف الحواس سواء أكان ذلك لأنها أعلاها من حيث مكانها في الجسم الانسانى ، أو لأنها أقدرها على الادراك (٢) . وهذا يفسر لنا تغليب جانب الصنعة في الفن الكلاسيكى . اعتمدت فلسفة القصيدة الشعرية في الكلاسيكية الغربية كما رأينا على أسس حسية موضوعية حددت طبيعة الفن الكلاسيكى ووظيفته .

فالوظيفة هي الإمتاع والإفادة ، والطبيعة طبيعة تشكيلية خارجية تعتمد أغلب الاعتماد على الصنعة . وهذا الاطار الكلاسيكى هو ماسنراه - أو قريبا منه - عندما ننظر في القصيدة العربية الكلاسيكية .

القصيدة العربية الكلاسيكية قصيدة ذات إطار غنائى مفتوح في الغالب لمجموعات من المشاعر الجزئية المتفرقة .

فالمعروف أن النشأة الطبيعية للشعر نشأة غنائية ، فاذا أضفنا إلى هذا العامل الحتمى ظروف المجتمع العربى الاجتماعية والطبيعية ، وطبيعة اللغة العربية ذاتها لوجدنا تبريراً كافياً لهذه الظاهرة

(١) د . محمد مندور : في الادب والنقد ، ص ١٠٧

(٢) د . نعيم حسن الياق : الشعر بين الفنون الجميلة ص ٩ .

ففى ظل النظام القبلى كانت الاحاسيس الفردية والبطولة الفردية — بالرغم من مدارهما فى تكوين القبيلة — احساسيس واضحة باستمرار ، ولهذا اتجه الشاعر إلى الشكل الغنائى الذاتى لاستيعاب تجربته الخاصة . والبيئة العربية بيئة واضحة مكشوفة ، فالعربى كما يقول الدكتور شوقى ضيف « ابن الصحراء وكل ما فى الصحراء عريان » (١) فهذه البيئة المكشوفة العارية تقوى من الاحساس بالذات لدى الانسان ، فهو — قبل كل شىء — كل شىء بالنسبة لنفسه ولعالمه ، وهو والعالم حوله يكونان وحدة واحدة .

ومن ناحية أخرى فلم تكن لدى العربى فنون أخرى غير الشعر . حقا كان لدى الجاهلى فن تشكىلى تمثل فى الأصنام ، لكن الإسلام أبطله . ومن هنا كان على الشعر العربى الكلاسيكى أن يكون عوضا عما يمكن من فنون . خاصة وأن الشعر كان يستخدم فى الغناء فكأن الشاعر العربى قد حاول أن يسد بهذا اللون الشعرى نقص التعبير الموسيقى الخاص بما يضيفه على شعره الذاتى من ذبذبات ورنات منتظمة غنائية .

وليس معنى هذه الغنائية أن القصيدة العربية الكلاسيكية كانت تجربة خاصة خالصة . فقد حدد الدور الاجتماعى للشاعر العربى اطار هذه الغنائية ، هذا الدور نراه فى رأى عمر بن الخطاب الذى ذكره الجاحظ من أن خير صناعات العرب ابيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته ، يستميل بها الكريم ويستعطف اللئيم (٢) ويبين ابن رشيق سبب هذه الأهمية بأن الشاعر كان

(١) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، ص ١٩٦ .

(٢) البيان والتبيين ، ج ٢ ، ص ١١٠ .

بالنسبة لقومه « حماية لأعراضهم وذبا عن أحسابهم . وتخليدا لماثرهم وإشادة بذكرهم . فكانوا لا يهتثون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ ، أو فرس تنتج (١) » .

وهذا ما جعل باحثا حديثا كشوقي ضيف يقرر أنه « لا يمتعنا تراثنا الشعري فقط ، بل هو يرينا أيضا صور الحياة عند أسلافنا وكيف كانوا يعيشون ، وكيف كانوا يفكرون ، وكيف كانوا يتناولون الحياة ، وكيف كانوا يستقبلون أحداثها ووقع هذه الأحداث على نفوسهم ، وهو لذلك يعد وثائق تاريخية مهمة لما ينقل إلينا من أحوال أجدادنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية » (٢) .

وقد أدى هذا المزج بين الغنائية الذاتية ، والوظيفة الاجتماعية للشاعر في الشعر الجاهلي إلى أن يكون هذا الشعر في أغلبه تصويرا حسيا للبيئة والطبيعة البشرية ، وهو ما جعل الناقد العربي الكلاسيكي ينظر إلى الشعر باعتباره متعة بصرية تستخدم فيه الصور كالأصباغ الزائدة تستعمل للحلية والزر كشة والتزيين ، فاستعار في مصطلحاته النقدية المصطلحات المستمدة من صفات الأزياء والثياب مثل التقسيم والتذييل والتدبيج والتوشيح . يقول قدامة بن جعفر (ت ٤٣٧ هـ) « إن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش (٣) » ويرى عبد القاهر الجرجاني « أن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي

(١) العمدة في صناعة الشعر ، ج ١ ، ص ٤٩ .

(٢) فصول في الشعر ونقده ، ص ٩ .

(٣) نقد الشعر ، ص ١٠١ .

يقع التصوير والصوغ فيه ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، فالشعر نظير الصياغة والتعبير وكل ما يقصد به التصوير (١) ويقول الجاحظ إن الشعر « صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » (٢) .

وعلى أساس من الاهتمام بالصورة التشكيلية العربية الكلاسيكية تناول النقاد العرب الكلاسيكيون الشعر خلال ما أثاروه من قضايا تتعلق بالألفاظ والمعاني ، على اعتبار الألفاظ هي الشكل الخارجي ، والمعاني هي الأفكار المتناولة ، وهو ما سمي بقضية الشكل والمضمون في الشعر العربي .

وقد حاول ابن قتيبة منذ عهد مبكر أن يحصى نقد الشعر من هذه الزاوية في أربعة أوجه هي :

لفظ جيد في معنى جيد ، ولفظ جيد في معنى تافه ، ولفظ قاصر في معنى جيد ، ولفظ قاصر في معنى قاصر (٣) محاولاً بهذا أن يجعل لكل من الألفاظ والمعاني حسناً وجمالاً ، ولكن كثرة النقد دخلت مع الجاحظ في قضيته التي طرحها من قبل في قوله « إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخفيف اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فالشعر صياغة ولافضل هناك للمعاني . وقد أكد هذا المعنى أبو هلال العسكري في صناعته حينما قال وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب وليس يطلب من

(١) دلائل الإعجاز ، ص ١٩٦ .

(٢) الحيوان ، ج ٣ ، ص ١٣٢ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٣ - ٤ .

المعنى إلا أن يكون صواباً « (١) . وهكذا اتجه النقد العربي والتذوق العربي الكلاسيكي كما رأينا إلى تغليب الشكلية في الاهتمام بالشكل الخارجي ، فطلب النقاد في الألفاظ الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى ، وشدة اقتضائه للقافية . وفي المعنى الجزئي شرف المعنى وصحته والاصابة في الوصف (٢) .

وقد تحدت خصائص نظرية التذوق الشعري في القصيدة العربية الكلاسيكية من خلال ما أثبتت من قضايا نقدية تعرضنا لبعض منها في :
أولاً : غلبة النزعة التقريرية والحسية المباشرة في تفسير الجمال والجميل .
ثانياً : الاهتمام بالمعاني الجزئية وإحصائها وإقامة المشابهة بينها ، والكشف عما فيها من إحالات إلى غير هذه الاهتمامات التي حفلت بها كتبهم .
ثالثاً : غلبة الموسيقى على مادة الشعر حتى إنها لتصبح في أكثر الأحيان أهم محتوياته .

رابعاً : استخدم الشاعر العربي الصور الجزئية على أنها خيوط فرعية تتداخل في النسيج ليزدان بها ولا تستقل بنفسها ، ولا تحدث بناء خيالياً كبيراً خالصاً (٣) .

خامساً : الوضوح والسهولة لأن الشاعر فيها يستخدم لغة محددة الأبعاد ومنطقية لا يميزها في الغالب عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية .

(١) الصناعتين ، ص ٥١

(٢) د . غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ص ١٧٣ - ١٧٨ .

(٣) د . شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢١ - ١٢٢

وجاء القرن العشرون ، والشعر العربي واقع تحت تأثير سلطان التقاليد الأدبية الموروثة كما وصلت إليه من خلال الجمود والتقليد ، الجمود الذي ران على الحياة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية نتيجة للظروف السياسية التي سادت العالم العربي ، والتقليد للنماذج الكلاسيكية القديمة تقليدا للشكل دون الروح » وساعد على اطراد هذه التقاليد القديمة في الشعر ورسوخها ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربي ، فلم تكن حياة المجتمع العربي قد تعرضت لهزات فكرية عميقة تستطيع أن تقتلع جذور الفكر السلبي ، وتغير التربة ، وتستنبت الجديد « (١) .

وانتهت التقاليد الكلاسيكية إلى أشعار اخوانية اهتمت بألوان البديع التي حفظ منها أطراف كثيرة . ولم تستطع النهضة الحديثة قبيل مطلع هذا القرن أن تؤثر — في بدايتها — تأثيراً كبيراً في الحركة الأدبية عامة ، حيث كانت نهضة مادية مفاجئة ، ولذلك كانت أشعار السيد حسن اسماعيل الخشاب والشيخ ، حسن العطار وعلي أبو النصر ومحمد صفوت الساعاتي وعبد الله فكري وعلي الليثي في مصر ، ونقولا الترك وبطرس كرامة في لبنان والشيخ أمين الجندی وعبد الباقي العمرى وناصرى اليازجى وفارس الشدياق وابراهيم الاحدب ومحمد حسن في الشام والعراق ، والمسعودى في تونس (٢) كانت هذه ، الأشعار امتداداً للشعر العثماني والمملوكى من شيوع التكلف والاهتمام بالصورة اللفظية المتضمنة لأمثال التخميسات والتشطيرات والتطريزات أو ما يمكن أن يسمى بالمهارة الآلية والهندسية اللفظية في الشعر فقد ، كان الشعر لديهم «صناعة

١ — د . محمد زكى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ٩٥

٢ — انيس الحورى المقدسى : الاتجاهات الأدبية في العالم العربى الحديث ، ص ٧

كلام وتنميق ألفاظ وبراعة في المساجلة والإفحام» (١) .

وحينما استطاعت النهضة المادية أن تؤثر ولو بشكل مافى وجدان العصر ، حاول محمود سامى البارودى وحفنى ناصف واسماعيل صبرى أن يرفعوا عن الشعر أثقال الصنعة وذلك بالعودة به إلى التراث البعيد احياء للديباجة العريقة للشعر العربى فى عصور جزالته . فيقول البارودى فى مقدمة ديوانه «إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماء الفكر ، فتنبعث أشعتها بألوان من الحكمة ينبلج بها الخالك ، ويهتدى بها السالك»

واستطاع البارودى (١٣٣٨ - ١٩٠٤) أن يحقق نجاحا هائلا فى القدرة على استعارة الاطار الشعرى التقليدى ، وتحميله خواطره وعقله ، بل أكثر من هذا ، استعار هذا الاطار الشعرى للتعبير عن مضمون عصره ، فامتلا شعره بالحياة والمزن ورسم المنازل ومرعى الظباء وانتقل فى القصيدة كما يقول ، الدكتور محمد حسين هيكل (٢) من الغزل إلى المدح إلى الفخر إلى الحماسة إلى الحكمة كما كان يفعل البحرى وأبو تمام والمتنبى وغيرهم من كبار الشعراء وذلك لأن رسالته لم تكن تجديد الشعر العربى فى حياته المتدفقة الفياضة ، بل كانت بعث الشعر العربى من مرقده»

فاذا استمعنا مثلا لهذا الجزء من قصيدته فى وصف الحرب بين تركيا ، وروسيا وحليفاتها فى سنة ١٨٧٧ وهو يتحدث عن شوقه للبلاد :

١ - عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - ص ٢٢ .

٢ - مقدمة ديوان البارودى : تحقيق وشرح على الجارم ومحمد شفيق معروف ج ٢

فيا روضة المقياس حياك عارض من المزن خفاق الجناحين دالح
ضحوك ثنايا البرق تجرى عيونه بودق به تحيا الربا والصحاصح
تحوك بنحيط المزن منه يد الصبا لها حلة تختال فيها الأباطح
منازل حل الدهر فيها تئامى وصافحني فيها القنا والصفائح
وإن أحق الأرض بالشكر منزل يكون به للمرء نخل مناصح
فهل ترجع الأيام فيه بما مضت ويجرى بوصل من أمية سانح
لعمري لقد طال النوى وتقاذفت مهامه دون الملتقى ومطاوح (١)

فسرى من خلاله البارودي وقد لبس لغة واحساسيس الشاعر العربي
القديم ، وإيقاعاته النفسية حتى في تعبيره عن صور الحياة العصرية في مثل
قوله واصفاً النجوم :

وترى الثريا في السماء كأنها حلقات قرط بالجمان مرصع
بيضاء ناصعة كبيض نعامة في جوف أدحى بأرض بلقع
وكأنها أكر توقد نورها بالكهرباء في سماوة مصنع

وهذا كان البارودي مرحلة تمهيدية عاشها الشاعر العربي بتلك الروح ،
القديم التي سيطرت عليها صور الشعر العربي الكلاسيكية .

وقد استطاع هذا الاتجاه أن يؤثر تأثيراً بالغاً في النهضة الشعرية بعد ذلك
حيث استمرت حركة البعث عند مدرسة بأكملها تزعمها أحمد شوقي وكان
من كبارها حافظ إبراهيم ومحمد عبد المطلب وعلى الجارم في مصر ومعروف
الرصافي والزهاوي والشيني في العراق ، وشكيب أرسلان وشبلي ملاط ،

وخليل مردم في الشام والشيخ محمد النخلي ومحمد الشاذلي خزنة دار في المغرب (١) والأمين العمودي والمولود بن الموهوب في الجزائر (٢) .
فبالرغم مما قيل عن التجديد في شعر شوقي حتى في دعواه بمقدمته التي كتبها للطبعة الأولى للشوقيات ١٨٩٨ إلا أنه يمثل في الحقيقة ذروة الشعر التقليدي في نماذجه الشعرية وفي فهمه للشعر .

قال شوقي مهاجما شعر المناسبات وشعرائه — رغم أن أغلب شعره شعر مناسبات — «إلا أن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتغنوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه كل نصيب . وهذا الملك هو الكون... فهناك يتسع له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول ، ويستفيد من جهة علما لاثخويه الكتب ولا توعية صدور العلماء ، ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسليا في الهم ، ومنجيا من الغم ، وشاغلا إذا أمل الفراغ ومؤنسا إذا تملكك الوحشة (٣) .

وهذه الفقرة توضح كيف فهم شوقي — حتى في قمة دعواه — التجديد الشعري داخل إطار المفهوم الكلاسيكي فهو مصدر للمعرفة والتسلية المفيدة النافعة ، وهو رصد خارجي لجزئيات الكون ، فلسفته الجمالية منمنات ، الأرايسك المعتمدة على تكرار الوحدات الجاهزة في إيقاع مضطرب .
لقد نجح شوقي في أن يكون شاعر الأمير ، وخفق في هذا حافظ إبراهيم لفقر إمكانياته الذاتية ، فأوقف شعره على رصد المناسبات والأحداث ، وبهذا لعب دور الشاعر العربي الكلاسيكي بأمانة وإخلاص حيث اعتبروا نفسيهما ، معدودين من وسائل الدعاية سواء للأمة أو للأمير .

١ — المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي ص ٧ وما بعدها .

٢ — عبد الله الركيبي : دراسات في الشعر الجزائري ص ١٣ وما بعدها .

٣ — المقدمة كاملة أوردها عدد الهلال الخاص غن أحمد شوقي أول نوفمبر ١٩٦٨ .

ثانيا :

مفهوم الشعر الحديث واتجاهاته

رغم الاختلافات الكثيرة التي استقرأها النقاد بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية إلا أن هذه المذاهب تتلاقى جميعها في إطار عام وهو التعبير عن المؤلف في صوره المختلفة .

ولقد حدد إطار هذا المؤلف طبيعة الحياة نفسها والإنسان ، حيث كان الشعر حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وربما بعد ذلك بفترة يعيش بأكمله في إطار المجتمع أو في حماه « فالناس ينتظرون منه أن يكون تعبيراً أو تشكيلاً مثالياً للمواقف والمشاعر العادية وعزاء شافياً للآلام والجراح مهما تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية (١) .

لكن ما حدث في العصر الحديث كان ثورة عنيفة ، لقد وجد الشعراء أنفسهم نتيجة لمنجزات العصر ومتغيراته في المفاهيم ، في مجتمع مشغول بحاجاته المادية ، مشغول بتقدمه العلمي والتكنولوجي ، مشغول بمحاولاته المستمرة لتجريد العالم من أسرارهِ وتفتيته وتحليلهِ وتقديم البيانات الإحصائية والأرقام في الوقت الذي تؤكد فيه النظريات الرياضية أن أقصى ما يمكن أن يقدم عن الحركة في هذا العالم احتمالات ... ألم تتحول المادة إلى ذرة ؟ والذرة إلى الكثرونات وبيروتونات ، وهي بدورها أشعة سابحة في فراغ بطريقة عشوائية وبلا نظام يحكمها سوى نظام الاحتمالات ، ألم تحول نظرية أينشتين في النسبية

(١) هوجو فريديتش : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ص ٣٦ .

والبعد الزماني فلسفة الثبات والنظام الذي أقرته نظريات نيوتن من قبل إلى
حطام كاذب .

لقد وجد الشاعر نفسه من ثم في مواجهة مجتمع فقد الإحساس بروح ،
الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الإنساني ، ونتيجة لإلغاء
المحتوى الحضاري للإنسان ، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجا على
العصر وروحه وخروجه على مألوفه المتمثل في ماديات العصر وتراثه الذوقي .

إن الدارس للشعر الحديث في إنتاج الشعراء الألمان من المرحلة المتأخرة
عند ريلكة إلى تراكل ، وفي إنتاج الشعراء الفرنسيين من أبو اللينير إلى سان
جون بيرس ورينيه شار ، وفي إنتاج الشعراء الأسبان من جارتيا لوركا إلى
جيان ، وفي إنتاج الشعراء الإيطاليين من بالاتسكي إلى انجارتى ، وفي إنتاج
الشعراء الانجليز من بيتس إلى ايليوت ، سيلاحظ أن القصيدة الحديثة «تريد أن
تكون شيئا مكثفيا بذاته ، كيانا يشع دلالات عديدة ، نسيجاً من عناصر
متوترة ، ميدانا تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيجاء على طبقات من النفس
لاصلة لها بالعقل — سابقة عليه أو متجاوزة له — وتمد أثرها على مناطق
الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعدة والرفيف (١)» .

وقد أدى موقف الشاعر من مجموع المتحصلات المستوعبة من واقع عصره
وظروف هذا الواقع إلى اتجاهات بعضها يغلب عليه الطابع الفكري ، والبعض
الآخر يميل إلى الجانب العاطفي الحدسي .

لقد لاحظ النقاد من خلال استقرارهم للشعر القديم أنه كان يهتم بالمضامين

الإيجابية ، سواء في اخضاع الشاعر مغامراته لمقننات خارجية أو في ارتفاعه بالفرد إلى المستوى البشرى العام ، أو في اشتماله على نظرة ناقدة أو متفائلة للواقع . ويسمى الناقد الألماني هوجو فردريش هذه المضامين بالمقولات الإيجابية ، وذلك في مقابل المقولات السلبية التي أصبحت الأساس الفلسفى للقصيدة الحديثة ، «لقد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف ، فقد تخلص الواقع من نظامه المكاني والزمانى والموضوعى والنفسى (١)» .

لقد أصبحت هذه المقولات السلبية هى محل العمل الشعرى الحديث ، وتمثل هذا بصورة جلية فى معجمه الشعرى ومصطلحاته النقدية ، فسيواجه الباحث بمجموعات من مثل هذه المقولات السلبية :

الضياع ، تبديد العادى والمألوف ، النظام المفقود ، التفكك ، العكس ، أسلوب الرص والتجاوز (أى رص الكلمات والمعانى بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية أو لغوية — الشعر المجرد من الشعرية ؛ التحطيم والتفتيت ، الصور القاطعة ، المفاجأة الضارية ، الإزاحة ، الاغراب ، احداث الصدمات ، السخرية المرة ، غلبة الاستثناء والشذوذ — الغموض — الخيال الجامح ، الكآبة والظلام ، التمزق بين الاضداد المتطرفة ، الميل إلى العدم ... وغيرها .

ويقرر الناقد الأسباني داماسو ألونسو — كما يروى فريدزديش فى كتابه

(١) المرجع السابق ص ٣٢ — ٣٣ .

بناء الشعر الحديث أنه «ليس هناك وسيلة لتسمية فننا إلا بالتصورات والمفاهيم السالبة (١)» .

وتمثل كتابات وأشعار ولاس ستيفنس ... Wallace Stevance هذا الاتجاه خير تمثيل . لقد تناول ستيفنس العلاقة بين الواقع وقدرة الشاعر الخيالية في ضوء الإحساس بضغط الواقع على مرونتنا الابداعية . فرأى أن الحياة اليومية تفرض علينا موقفا سلبيا إزاء جماعات الخيال ولذلك كان على الشاعر أن يتقبل اللحظة الواقعية دون رتوش ودون إضافات من خبرات الأجيال السابقة ومشولوجياتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقلة قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات (٢) .

وإلى جانب هذا الاتجاه فهناك الاتجاه الآخر الذي يمثله اليوت T.S. Eliot لقد رفض اليوت الفلسفات المادية معتصما بالكاثوليكية ولم يقيم نظريته الكاثوليكية هذه إلى الدين على أنه ممارسة مجموعة الطقوس، ولكن أقامها من حيث الدعوة إلى تجاوز الحواجز القومية والفردية في سبيل خلق مجتمع انساني ديني مترابط ومن حيث اهتمامه بنقاء الروح ومسراها في العالم الخارجي « لقد تلبد الإحساس الفني بعد أن عاش في منأى عن الإحساس الديني الذي لقي نفس المصير بعد انفصاله عن الإحساس الفني (٣) » ومن هنا كانت محاولة اليوت لخلق لغة جديدة للشعر تجتاز الحواجز الاقليمية من ناحية ، وتحاول أن

(١) ثورة الشعر الحديث ص ٣٧ - ٣٨ .

(٢) عادل سلامه : اتجاهات الشعر الانجليزي والامريكي المعاصر - دراسة - مجلة عالم الفكر الكويتية - المجلد الرابع العدد الثاني ١٩٧٣ .

(٣) Eliot, T.S. : Nctes Towards The Difinition Of Culture, P.26

تدلل العقبات في سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التي يحاول ،
الشاعر تقصيدها» (١) .

فبالرغم من اختلاف تفسير النقاد حول أعمال اليوت وخاصة الأرض
الخراب The Waste Land والرجال الجوف The hollow men ورماد
الأربعاء Ash Wednesday (٢) . إلا أنها تدلل بوضوح كاف كيف يعتبر
اليوت الدين هو الملاذ الأسمى من خطايا العصر بما شمله من مادية وانغمار
في الزمن وبحث عن المكسب على حساب القيم الروحية والمبادئ والتضحيات
السامية .

لقد حاول اليوت أن يبين خلال تلك الأعمال «مدارج الإنسياب والترقي
للروح الإنسانية التي نبذت العالم وتخلصت من أدران الجسد» (٣) فهي حائرة
تبحث عن ملاذ في الأرض الخراب ، ثم تمر بمرحلة التطهير في رماد الأربعاء
حتى إذا ماتخلصت من كل شائبة استطاعت أن تخطو في الرباعيات إلى عالم
الخلود .

ويعترف اليوت في كتابه «وظيفة الشعر ووظيفة النقد» بأهمية هذه المرحلة
الدينية التي سارت في طريقها التجربة الصوفية بقوله «إن هناك صلة قوية بين
التصوف وبعض ألوان من الشعر ولايتحتم أن تكون هذه الصلة صلة فكرية

(١) عادل سلامة : اتجاهات الشعر الانجليزى والا مريكى المعاصر ، عالم الفكر ص ٦٤ .

(٢) The Penguin Book of Contemporary Verse P.P. 100 — 109 (٢)

(٣) د . فائق متى : اليوت ص ١٩٤ .

بل قد تكون صلة سيكلوجية بحثة (١) .

وبين موقف ستيفنس وموقف اليوت نرى موقفا ثالثا يمثل اتجاهها بين الموقفين. ويمثل هذا الموقف الشاعر أودن W. A. Auden فقد كانت أشعاره في البداية— أواخر العشرينيات من هذا القرن وأوائل الثلاثينيات — مزيجا من الماركسية ومن آراء فرويد مشتركا مع سبندروما كيس ودای لويس . وقدم في المرحلة أشعارا ملتزمة سياسياً واجتماعياً (٢) .

لم ينظر أودن إلى المواقف الجزئية على أنها حوادث منفصلة عن مجرى التاريخ أو على أن لها قيمة سياسية محلية ولكنه يرى الموقف شاملا مرتبطا بحياة الإنسانية في الماضي والحاضر والمستقبل . وكان هذا إيمانا منه بقيمة الفن كعامل أساسي محرك للحضارة ، نرى هذا بوضوح في قصيدته الطويلة أسبانيا عام ١٩٣٧ (٣) .

لقد رأى أودن في الحرب الأهلية الأسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون إيجابيا في تحمل مسؤوليته الاجتماعية في انقاذ الحضارة المهددة بالإنهيار . ولم يلبث أودن بعد الحرب العالمية الثانية أن انتقل من موقف الداعية السياسي الاجتماعي الصريح إلى موقف الفنان الذي يأخذ في اعتباره مايجرى في المجتمع البشرى من خلال نظرة فلسفية متكاملة ، وكان هذا تحولا من الموقف الراديكالي الماركسي إلى الدين . إن قصائده أول سبتمبر ١٩٣٩ ،

(١) The use of poetry And The use of Criticism, P. 140

(٢) W. H. Auden, in The penguin Book of contemporary Verse P.P. (٢)
196 — 199 .

(٣) ترجمها الدكتور عادل سلا مه — اتجاهات الشعر الانجليزي والا مريكي المعاصر ، عالم الفكر

ومتحف الفنون الجميلة ، ودرع أخيل التي ترجمها الدكتور عادل سلامة في
دراسته عن اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر دعوة إلى خلق
توازن بين حاجات الفرد الانسانية وبين احتياجات المجتمع العادل على أساس
من الاستجابة لشعلة نورانية داخلية تبلغ في أغلب الأحيان حد الرؤية الصوفية.
وأيا كان الاتجاه الذى اتجه إليه الشعر الحديث ، فإن هناك ظاهرة هامة
يراهها الدارس لهذا الشعر وهى أنه استطاع أن يتخطى حواجز الاقليمية فيفيد
ويستفيد .

لقد أصبح الشاعر الحديث شاعراً شمولى النظرة ، ومن هنا كثر في الشعر
الحديث استحضار أصوات عديدة من ثقافات عديدة .. نرى هذا بالخاص في
أعمال اليوت الشعرية وخاصة الأرض الخراب ، وفي أشعار ياتس Yeats
وازاراباوند Ezra Pound وغيرهم . وقد ترك هذا الإحساس بالعالمية بصماته
الواضحة في الشعر العربى الحديث . فاستفاده عبد الرحمن شكرى وجيله
من الثقافة الإنجليزية واضحة ظاهرة ، وكذلك السياب وعبد الصبور ، على
حين نرى تأثير الثقافة الفرنسية على أعمال أدونيس وتأثير الثقافة الروسية في
أشعار البياتى وكاظم جواد .

ثالثا :

الموقف الشعري في القصيدة العربية الحديثة :

(١)

ارتبطت حركة البعث الأدبي في الشعر العربي الحديث بحركة بعث قومي ضخمة تمثلت في نشأة الحزب الوطني وتكوين الجمعيات الأدبية والعلمية ، والدعوات الإصلاحية التي قادها جمال الدين الأفغاني وتلاميذه خاصة محمد عبده الذي أسس جمعية احياء الكتب العربية القديمة التي عنيت بنشر روائع المؤلفات العربية الكلاسيكية ، وكان من دعواه العمل على فهم العربية على طريقة سلف الأمة قبل ظهور الخلاف وإصلاح أساليب اللغة (١) وكانت النتيجة المباشرة قيام حركة العمل على إحياء الثقافة العربية في عصور ازدهارها. وعاصرت هذه الحركة حركة جيل آخر من المتشبعين بعلوم الغرب ، ومنجزاته المادية خاصة بعد التوسع في البعثات التعليمية والترجمة . وهؤلاء رأوا أن سبيل الإصلاح هو الأخذ بعلوم الغرب .

وسموا هؤلاء بالمجددين والآخرين بالمحافظين ، أو أنصار الجديد والقديم ، ولم يلبث الصراع أن اتسع وأصبحت المشكلة مشكلة الجيل بأكمله ، ومشكلة الصراع الداخلي في أفكار ونفسيات هذا الجيل وفي عقده وعصبياته ونزعاته الجامعة والمفرقة والبناءة والهدامة والصحيحة والزائفة (٢) .

١ - عثمان أمين : رائد الفكر المصري ص ٢٥ وأحمد أمين : زعماء الإصلاح ص ٣٢٧

٢ - د . حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر ، ص ٤١١ .

وسيطر هذا الصراع على مختلف جوانب الحياة فى السياسة والأوضاع الاجتماعية والمحالات الثقافية . فى الحياة السياسية كانت الجامعة الاسلامية والجامعة العربية والجامعة المصرية ، وكل جامعة لها اتجاه خاص بها . كذلك كان ، الإختلاف بين أنصار الكفاح الوطنى والحكم والاستقلال .

وفى مجال الحياة الاجتماعية كان هناك المحافظون ؛ الجامدون منهم والمعتدلون وكان هناك المحددون المحافظون والمحددون الاحرار .

وفى مجال الثقافة كان هناك أنصار العودة لميراث السلف فى عصور ازدهاره ودعاة الفكر العربى الاسلامى ، ودعاة الفكر العربى وحده ، ودعاة الأخذ بأسباب التقدم الغربى ، ودعاة المواءمة بين الميراث وبين الفكر الغربى : ولم تلبث المشكلة أن تبلورت بعد الحرب فى اتجاهين واضحين هما :

القديم ممثلا للتراث العربى الاسلامى ، والجديد ممثلا للفكر الغربى ومظاهره المادية . واشتد الصراع بين أنصار كل اتجاه كما يقول الدكتور محمد حسين « كثر كلام الناس بعد الحرب عن القديم والجديد ، وشغلت الصحف وشغل رأى العام بالمعارك العنيفة التى دارت بين أنصار المذهبين فى سائر نواحي المجتمع ، وكان الناس يطلقون اسم القديم يعنون به كل ما يمت بصلة إلى تراثنا الموروث من دين وتقاليد، بينما كانوا يعنون بالجديد كل طريف طارىء علينا مما هو منقول فى معظم الاحيان عن الأوروبيين (١) .

قاد الرافعى وشكيب أرسلان زعامة القديم ، فقد راح الرافعى « يقتحم الحصوم ويتصدى للتجديد ومثالبه فى أنصاره ودعائه حتى تربع على عرش

القديم وآلت إليه زعامته . (١) ورأيا أنه لاسبيل إلى الفصاحة والبلاغة إلا في احتذاء التراكيب العربية . يقول الرافعي «فالمذهب هو أن تكون اللغة لاتزال لغة العربية في أصولها وفروعها وأن تكون هذه الاشعار القديمة التي تحويها لاتزال حية ، تنزل من كل زمن منزلة أمة من العرب الفصحاء وأن يكون الدين العربي لايزال هو هو كأنما نزل به الوحي أمس ، لايفتا فيه علم ولا رأى وأن يأتي الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين ، إذ لايزال منها شئ قائم كالأساس والبناء لامنفعة فيها معا إلا بقيامهما معا (٢) .

وقاد حركة الجديد طه حسين وسلامة موسى ونخيل سكاكين ، فرأى طه حسين أن الرافعي وأمثاله حينما يكتبون لايشعرون ولايفكرون كما يكتبون ، وإنما شعروا بطريقة وكتبوا بطريقة أخرى . (٣) . واعتبر الدكتور طه حسين هذا من النقائص الخلقية «لأنه كذب للكاتب نفسه ، وعلى معاصريه وهو يقص من جهة أخرى . لأنه لايدل على أقل من أن الكاتب ينكر شخصيته ولايعترف بها وأى انكار للشخصية أشر من أن تحس وتشعر ثم تستحي أن تصف احساسك وشعورك كما تجدها فتستعير لهذا الوصف أساليب لاتلائمه وضروريا لاتؤديه . (٤) .

وداخل هذا الصراع بين القديم والجديد ظهرت وتبلورت مدرسة الديوان كمدرسة أدبية جديدة تحمل على القديم ممثلا في شوقي وحافظ والمنفلوطي ،

١ - د. حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث صص ١٠ - ١١ -

٢ - تحت راية القرآن ، صص ٩ - ١٠ .

٣ - حديث الارباء ، ج ٣ ص ١١ .

٤ - نفس المرجع ، نفس الصفحة .

وتنادى بالتجديد على أنه التعبير عما في النفس وعما يحسه الكاتب أو الشاعر .
وبهذا تبلورت القضية في شكل له أسسه الفلسفية . يقول العقاد : ليس التجديد
أن ننكر فضل العرب أو نتعمد الخروج على الأساليب العربية ، وإنما التجديد
الحق أن ننكر أو هام الذين يحصرون الفضل كله في العرب أو الذين يهتمون
على الأساليب بعد القرن الرابع الهجري . وليس التجديد وصف المخترعات
المستحدثة وعلامات المدنية فالعبرة بأسلوب الوصف لا بذات الموصوف ،
وليس التجديد أن نقفوا أثر الصحف في السياسة والاجتماع فقد يستحيل الغضب
السياسي أو الظلم الاجتماعي إلى صرخة نفسية تفعل فعلها في حث العزائم ولا تنسمى
باسماء الصحفيين والسواس . وليس التجديد أن نضرب عن تقليد العرب لتقليد
الافرنج لأن الافرنج قد يخطئون في فهم الأدب كما يخطئ الشرقيون ، وليس
التجديد أن نقتحم المعاني والخواطر وأدوات الشاعر ووسائله وليست بغاياته
وقصارى مقاصده ، وإنما التجديد أن يقول الانسان لأنه يجد في نفسه ما يحسه
ويقوله وما يجدر به أن يحس ويقال (١) .

وهكذا كان ظهور مدرسة الديوان انتصارا كبيرا لانصار الجديد من
حيث بلورة الدعوة ووضعها في اطارها المضبوط ، ومن حيث وضع أساس
نظرية جديدة في الفن مغايرة تماما للنظرية التقليدية .

(٢)

كانت مدرسة شوقي كما رأينا مدرسة تقليدية اعتمدت على احياء التراث
الشعري القديم وتمثل هذا التراث الشعري بالمحافظة على روحه وخصائصه حتى

وصل الامر إلى تكرار التشبيهات والاستعارات التي امتلأ بها ديوان الشعر ،
الكلاسيكى .

لم تستطع هذه المدرسة أن تدرك سر الأسلوب المجازى وارتباطه بروح
عصره ، فقد استنزف احتذاؤها للشعر الكلاسيكى القديم كل الجهود والإبداع
وأصبح الشعر لديها لونا من التجويد للقوالب الناجزة .

وقد حاولت هذه المدرسة نتيجة للنهضة النقدية وحملة انصار التجديد
عليها ، أن تستفيد من هذه النهضة بالتركيز حول موضوع واحد للقصيدة أصبح
عنوانا لها عوضا عن تسمية القصيدة بحسب حرف الروى في قافيتها كما كان
متبعاً ، وبالتعبير عن موضوعات العصر ، إلا أن ذلك كله لم يخرج القصيدة
العربية في هذه المدرسة عن إطارها التقليدى ، فقد ظلت الصورة التقليدية
لبنية القصيدة الكلاسيكية هي السائدة .

المدرسة التقليدية إذن مدرسة تعيش التراث تحت إحساس بسيطرة التراث
عليها وسلطانها الكبير فهي مدرسة كلاسيكية شبيهة بكلاسيكية أوروبا في القرن
السابع عشر الميلادى والتي فهمت المحاكاة على أنها محاكاة للنماذج الكلاسيكية
في أشعار هوميروس وسوفكليس وهوراس . وشعراء هذه المدرسة شعراء
يمتلكهم التراث امتلاكاً يفرض سيطرته في لغته الشعرية ومكونات هذه اللغة
على وجدانهم الشعرى . وهكذا عاش شعراء مدرسة التقليد عصرهم داخل
عباءات المتنبي وأبي نواس وابن الرومى ونسوا أن لكل من هؤلاء لغته ،
 وإيقاعاته ولفئات ذهنه وقدراته الخاصة وقيمهم التي تنبع من حياتهم وطبيعة
مجتمعهم . فقد أخذت لغتهم فروسيها وتطرفها وإيقاعاتها من إيقاع الحياة ،

التي عاشوها» (١) . ومن ثم فإن ارتباط شعراء مدرسة التقليد بالتراث كان ارتباطاً سطحياً أو شكلياً لأنه لم ينبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيري ، ولم تلفتهم إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وإنما هي قد اقتصرت مهمتها على استحياء هذا التراث وإعادةه بكل مشخصاته الفنية إلى قارى العصر (٢).

وحينما ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي الحديث بتأثير من تمثّل أنصار هذه الحركة لمفهوم الأدب والفن في التصوير الغربي ، حاولت هذه الحركة استكشاف قيم جديدة في شعر التراث لم يلتفت إليه القدماء أنفسهم . ظهر ذلك بوضوح في دراسة العقاد لابن الرومي ودراسة المازني لبشار وابن الرومي والمنتبي ودراسة طه حسين للشعر الجاهلي والمعري .

وحاول شعراء هذه الحركة أن يتغلغلوا داخل التراث الشعري بحيث أصبح التراث جزءاً من مكونات الشاعر وذلك في محاولة للوصول إلى أسلوب خاص ، ولم يعد المهم لدى الشاعر ملاحظة شواهد العصر ، ولكن فهم روح العصر . والواقع إن الإنسان كما يقول الدكتور العشماوي «لا يستطيع بحال أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه . فالتاريخ بكل امتداداته يعيش في الحاضر . والشاعر لا يدين في إبداعه للحظة الحاضرة التي يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفني فحسب ، بل هو مدين مع ذلك وإلى حد كبير إلى زمان مركب يمد جذوره طويلاً وعرضاً في أعماق التاريخ وخزائنه (٣) .

(١) د. محمد زكي العشماوي : الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٢٣ - ٢٤ :

(٣) الادب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

كانت تجربة شعراء التجديد في التراث الشعري تجربة محدودة بحدود ،
التراث العربي باستثناء بعض المحاولات لتمثل التراث الغربي لم تأخذ شكل
الظاهرة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها لم تستطع كلية التخلص من
سيطرة هذا التراث العربي الكلاسيكي الذي عاش في شعرهم نتيجة ترسيبات
لاإرادية .

ولم تلبث بعد الحرب العالمية الثانية تقريباً أن ظهرت حركة الشعر الجديد
كحركة معاصرة لا تكتفى بالنظر في التراث العربي الإسلامي فقط ، وإنما
وجدت في التراث الإنساني العام مادة صالحة للدخول في السياق الشعري .
وهكذا تعامل الشعراء المعاصرون مع التراث الإنساني العام من يوناني وروماني
وفرعوني وبابلي وأشوري ومسيحي وإسلامي ، وأصبح التاريخ الإنساني كله
جزءاً من مكونات التجربة الشعرية الجديدة .

نظر الشاعر المعاصر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكرية
والإنسانية وأحس أن عليه كفتان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه
من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه .

لقد حاول الشاعر المعاصر أن يعيد النظر إلى هذا التراث في ضوء العصرية
لتقدير مافيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وإنسانية وتوطيد الرابطة بين الحاضر
والتراث عن طريق استلهاهم مواقف الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري (١)
ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة
الديمومة في هذا التراث . يقول صلاح عبد الصبور — كشاعر معاصر — عن

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٨ .

هذا الموقف (١) : إن على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص ، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة ، فيضيف إليه جديداً ولا يأوى إلى ظله بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة بل على الشعر» .

ولقد حدد موقف الشاعر المعاصر من التراث ، القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفني ، وليست مبادئ خارجية مقننة — فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون ، وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونبضه» (٢) .

ويمثل التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعري ، وذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر ، وتحديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه .

التجديد والمعاصرة إذن اتجاهاً من خلال أطر وعلاقات زمانية ومكانية حيث يستعير أصحاب التقليد الجو النفسى بإيقاعاته للتعبير عن ظروف ذات وعصر تختلف في إيقاعها عن زمان ومكان الإطار المستعار ، وهو مافعله البارودي وشوقي ومدرسته ، على حين تركز المعاصرة اهتمامها على إدراك

(١) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، ص ١٥ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٨ .

الإنسانية من خلال العصر وإيقاعاته النفسية والكونية .

ويبقى بعد ذلك التجديد خارج حدود الزمان والمكان ، يحمل طزاجة الإحساس الجديد منذ وجد . فالموناليزا منذ وجدت حتى الآن والإنسان يستمتع بما فيها من حيوية طازجة خارج كل الحدود . ومثل هذا القول ينطبق على الأعمال الذكية لانبجلو وسوفكليس وشكسبير والمتنبى وابن الرومي بما تقدمه من إعادة اكتشاف العلاقة بين الذات والموضوع على نحو يضمن للصورة التعبيرية دوام الجودة من خلال الإبداع المنفرد الذي لا يمكن مقارنته بغيره . وهكذا فعندما تصبح هذه الصورة «ملكا للزمان وللتاريخ فلن تصبح جديدة أو قديمة وإنما هي ببساطة ماهى أو ماتكون عليه في ذاتها ولذاتها (١) .

(٣)

وهكذا نرى أن الصراع بين القديم والجديد ، والانتقال من القديم إلى الجديد حتمية اجتماعية تؤكدها الدراسات الإستقصائية لتاريخ المجتمعات البشرية . كذلك فإن كل انتقال مرتبط ارتباطا وثيقا «بحياة الأمة الاجتماعية وبالرغبة في تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تمشيا مع ملابسات حياتهم» (٢) .

فحينما أتاحت للعالم العربى عوامل اليقظة والثورة ، تحققت له مسببات هذا الانتقال . لقد كانت هذه العوامل بمثابة الانفجار الثقافى والاجتماعى فى العالم العربى ، فقد ازداد الوعى عند الكتاب بذاتهم الفردية والجماعية خلال الأحداث

(١) محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٥ .

(٢) محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ٩٥ - ٩٦ .

السياسية والاجتماعية العنيفة وكان الإحساس بالذاتية الفردية من أهم العوامل التي هيأت للالتقاء بالفكر الغربي بعد أن زال الإحساس بالخوف من التعامل معه ، وبعد أن زالت عقدة الإستعلاء التي شكلت عقلية أنصار القديم . فكان هذا الالتقاء «التقاء نماذج وإستيعاب إلى حد كبير بعد أن كان التقاء تنافر ، وتناوب وتفاضل» (١) .

وهكذا سارت الثقافة الغربية جنبا إلى جنب مع حركة نشر التراث العربي خاصة بعد انتشار البعثات الأجنبية في مصر والإرساليات ومدارسها في الشام وجاء انشاء الجامعة المصرية خلقاً جليلاً جديداً من الشباب المثقف على أسس عصرية ، ومدللاً على إرهابات النهضة الفكرية .

ولقد كانت هذه الفترة بداية نمو الطبقة المتوسطة وإحساسها بذاتها . وخاضت هذه الطبقة خاصة في الشام صراعاً حاداً بينها وبين الطبقة الإقطاعية وأصحاب الثروة والسلطان ، وتدخل الاستعمار في هذا الصراع في محاولة للاستفادة منه والإنتفاع به .

وإلى جانب هذه العوامل كانت هناك العوامل الأخرى التي أشبعها تناولا كل من أرخ للحياة الفكرية وظروفها في هذه الفترة ، من دور المستشرقين وانتشار الصحافة والطباعة والمنتديات والجمعيات الأدبية والعلمية وحركات التحرر التي قادها فكراً محمد عبده وسلامه موسى واجتماعياً قاسم أمين .

أدت كل هذه العوامل إلى خلق حالة من الانفجار الثقافي والاجتماعي فكان لابد للصراع بين القديم والجديد أن ينتصر لصالح الجديد ، مع وجود

(١) د . حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الادبي في مصر ، المقدمة ص ، ب .

من يدافع عن القديم بالطبع بحكم تأصيله في الوجدان العربي ، وهذا يفسر لنا كيف أن دعاوى التجديد في هذه الفترة تمثلت أكثر في النظريات ولم تتوفر في الإنتاج الإبداعي إلا بعد فترة .

فقد نادى شوقي وحافظ ومطران بالتجديد ، وإن كان مطران هو أكثر الثلاثة في تحمسه لدعواه ولكنهم لم يستطيعوا أن يحققوا مانادوا به في أعمالهم الإبداعية .

يقول مطران في مقدمة ديوانه الذي أصدره ١٩٠٨ « فرأيت في الشعر المؤلف جموداً وبدأ لي تطرير الأقلام على الصحف البيضاء كتطريس الأقدام في تيه البيداء فأنكرت فريقه . إلى أن يقول مقدما شعره « فهذا شعر ليس ناظمه بعبد ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ... بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وموضعه ، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها » (١)

فبالرغم مما تشي به هذه المقدمة من معرفة مطران بالوحدة العضوية ودعوته إليها والدعوة إلى عدم التقيد بالوزن والقافية ، والإحساس بالحاجة إلى اتخاذ الشعر وسيلة للوصف والتصوير ، إلا أنه في أغلب شعره سار على النسق التقليدي فأكثر من شعر المناسبات ومن اختيار القوالب الجاهزة ، بل نراه أحيانا يبكي الديار بكاء الأقدمين كما في قوله في قصيدة « تذكار » .

أيادار من أهوى فديتك داراً غدت بعدنا للعاشقين مزارا

(١) ديوان الخليل ، ج ١ ص ٨ - ٩ .

تذكرني أيام أنسى بقربها قديما وليلات مضين قصارا
وساعات لهوكن للعمر زينة كما زان في الكأس الحباب عقارا (١)

والإحساس بتأثير فلسفة القصيدة العربية التقليدية في وجدان الشاعر والمتذوق على السواء هو الذي جعل مطران رغم مانادى به ينهر أمام تجديدات أحمد زكى أبو شادى حينما قال فى المقدمة التى كتبها لديوان أبى شادى (أطياف الربيع: سبتمبر ١٩٣٤) فاجأ هذا الطبيب الشاعر الأديب السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المحترئين من قبل . لم يرع أن تلك السليقة فى نحوها بطيئة حريصة على مألوف تيسر لها .

وحينما قاد العقاد والمازنى الحملة على التقليديين ، وتحدثت آراؤهما فى مقدمات الدواوين وفى المقالات الكثيرة ، لم تجد لها صدى قويا أو تأثيراً ظاهراً فى أذهان المعاصرين (٢) فقد فهمت الدعوة إلى الوحدة العضوية مثلاً على أنها وحدة الموضوع ، وهذا يدل على أن الاستجابة آنذاك كانت استجابة خارجية .

وبالرغم من ذلك فإن مقالات العقاد والمازنى ومقدمات شكرى لدواوينه تمثل فى الحقيقة أول حركة ثورية إيجابية على نظام القصيدة العربية القديم (٣). يقول العقاد «إنك ترى الارتباط قليلا بين معانى القصيدة العربية ، ولا ترى قصيدة أوربية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متنافسة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت

(١) ديوان الخليل ج ١ ص ١٩٦ .

(٢) د . محمد زكى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصر ، ص ١٠٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

وحدثهم عندهم القصيدة . فالأبيات العربية طفرة طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض ، وسبب ذلك هو أن الحس لا يربط بين المعاني وإنما يربط بينها التطور والتعاطف والملكة الشاعرة (١) .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب أو المعدة (٢) وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب . وليس الشاعر من يأتى بروائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال . إنما الشاعر من يشعر ويشعر (٣) . « فالشعر استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير فى القالب الجميل (٤) . والشاعر العظيم هو الذى « تتجلى فى شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وعلانياتها وأسرارها ، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهب من حقائقها وفروضها أيا كان هذا المذهب ، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه (٥) .

لقد عاش العقاد والمازنى وشكرى يدعون إلى مجموعة من المبادئ النقدية التى تنطلق من أسس رومانسية كما لاحظنا من العبارات التى أوردناها للعقاد باعتباره كان أكثرهم إلحاحا فى دعواه .

(١) ساعات بين الكتب ص ١٠٦ .

(٢) الديوان فى الأدب والنقد ص ١٣٠ .

(٣) خلاصة اليومية ، نقلا عن العوضى الوكيل : العقاد والتجديد فى الشعر ص ٣٦

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٣ .

(٥) مطالعات فى الكتب ص ١٤٨ .

ومن القضايا الجديدة التي أثارها هذه المدرسة أيضا تلك القضية التي ،
أثارها شكري في مقدمة الجزء الثالث من ديوانه في قوله «لأن قلب الشاعر
مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مردولة ؛
فجعل للذات بهذا كل الأهمية في إدراك الكون والإحساس به ، وذلك
بخلاف النظرة التقليدية التي اعتبرت الطبيعة كوجود خارجي هي مرآة الشاعر
الأولى .

ومن هذه القضايا كذلك الربط بين الشعر والعاطفة ، فيري شكري في
مقدمة الجزء الرابع من ديوانه أن الشعر «هو كلمات العواطف والخيال ،
والذوق السليم» . ويقول المازني إن الشعر «شعور مترجم (١) . وهما في هذا
يتفقان مع ماسبق أن قاله العقاد في عبارته السابقة من أن «الشاعر هو من يشعر
ويشعر ، وكذلك في قوله مخاطبا شوقي «فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من
يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها (٢) .

إلا أن هذه القواعد — المعتمدة على أسس الفلسفة الرومانسية كما هو
ملاحظ — لم تؤثر آنذاك على حركة الشعر العربي إلا بعد فترة تمت فيها ،
الاستجابة الداخلية للتغيير .

وحينما تمت الاستجابة الداخلية تحققت الثورة الشعرية في الأدب ، والي
كانت ثورة رومانسية متأثرة بآراء العقاد والمازني وشكري ، ومتأثرة بطبيعة
الثورة نفسها كثورة ، ومتأثرة بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية
المحيطة .

(١) حصاد المشيم ص ٢٢١ .

(٢) الديوان ص ٢٠ .

إن نظرة عابرة على دواوين شعر هذه الفترة ترينا كيف أثرت النزعة الرومانسية حتى في اختيارهم لعناوين دواوينهم ، فسرى على سبيل المثال لعبد الرحمن شكرى : ضوء الفجر ١٩٠٩ وأزهار الخريف ١٩١٨ . وللعقاد يقظة الصباح ١٩١٦ ووهج الظهيرة ١٩١٧ وأشباح الأصيل ١٩٢١ وهدية الكروان ١٩٣٣ وعابر سبيل ١٩٣٧ وأعاصير مغرب ١٩٤٢ ، وسرى هذه الرومانسية الشاكية في شعر المازنى الذى لم يسم ديوانه ١٩١٣ - ١٩١٧ ، ولإيليا أبو ماضي : الجداول ١٩٢٧ والحمائل ١٩٤٦ ولرشيد أيوب . أغاني الدرويش ١٩٢٨ وهى الدنيا ١٩٣٩ ، ولرشيد سليم الخورى القرويات ١٩٢٢ ولشفيق المعلوف عبقر ١٩٣٦ ولكل زهرة عبير ١٩٥١ ونداء المحاديف ١٩٥٢ ولأحمد زكى أبو شادى أنداء الفجر ١٩١٠ وأنين ورنين ١٩٢٥ وشعر الوجدان ١٩٢٥ والشفق الباكي ١٩٢٧ وأطياف الربيع ١٩٣٣ ، والينبوع ١٩٣٤ وشعر الريف ١٩٣٥ وفوق العباب ١٩٣٥ ، ولإبراهيم ناجى وراء الغمام ١٩٣٤ ولحسن كامل الصيرفى الألحان الضائعة ، ولأبى القاسم الشابى أغاني الحياة ومن أغاني الرعاة ، ولحمود حسن اسماعيل أغاني الكوخ ١٩٣٤ ولختار الوكيل الزروق الحالم ١٩٣٤ ولصالح جودت رومانسيته العاشقة فى ديوان صالح جودت ١٩٣٤ ولحمود أبو الوفا أنفاسا محترقة ١٩٣٣ ولعلى محمود طه الملاح التائه ١٩٣٤ ولعبد العزيز عتيق أحلام النخيل ١٩٣٥ ولمصطفى السخرى أزهار الذكرى ١٩٤٣ .

يقول الدكتور محمد مندور عن هذه الفترة «فى مثل هذا الجو . كان من المستحيل أن يظهر أى أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتى ، فالشاعر لا يستطيع أن يتحدث إلا عن نفسه وأحلامه وغرامه وأشواق روحه ، أو

يهرب من الجحيم الذى يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها وملاهيها يتعزى بها عن آلامه وآلام قومه دون أن يستطيع الإفصاح عن مصدر هذه الآلام . فقال ناجى الشعر من وراء الغمام وحسن كامل الصيرفى ينشد الألحان الضائعة ويستنشق مصطفى عبد اللطيف السحرى أزهار الذكرى ، ويسبح مختار الوكيل فى الزورق الحالم ويستغرق عبد العزيز عتيق فى أحلام النخيل ويرسو سيد قطب إلى الشاطئ المجهول ، ويرسل محمود أبو الوفا أنفاسا محترقة» (١) .

كانت حركة التجديد إذن حركة رومانسية امتلأت بالأنين والشكوى واختلطت بالنزعات التأملية والإنسانية ، واشتملت على شكل من أشكال الرمزية البسيطة التى تعتمد على التلميح والإيحاء . وكان شعرهم شعر الحب واللهفة والإحساس بالضياغ والتأمل العميق لمظاهر الكون ، كما كان شعر الهرب من قسوة الحياة وقسوة الأحداث إلى الطبيعة فدعوها أمهم الرحيمة بهم ، وامتزجوا بها وخلعوا من ذات أنفسهم عليها .

وفاجأت الحرب العالمية الثانية الحركة الشعرية فى جميع أنحاء العالم العربى كما يقول الدكتور إحسان عباس (٢) «وهى تتقلب على مهاد الأحلام وتسبح فى الأضواء والعطور :.. كان محمود حسن اسماعيل قد بنى كوخه الزينى الجميل فاجذب إليه كثيراً من الشبان الناشئين الذين يحبون البساطة ويؤثرون الحياة ، الريفية ... وكان المهندس (على محمود طه) يتنقل تأمها فى زورقه بين عوالم تندفق فيها الفتنة ويعج فيها السحر» :

(١) الشعر المصرى بعد شوق ، الحلقة الثانية ص ٤ .

(٢) بدر شاكر السياب ص ٣٠ .

وحين صدمت الحرب الثانية الوجدان الفردى والجماعى على السواء بما كان يدور فيها من صراعات وماتت عنه من نشر للخراب والدمار «وعلقت أبصار الناس فى كل مكان كغرقى الطوفان بفلك جديد يظهر فى الأفق الشرقى أو فى الأفق الغربى ليحمل بقايا الإنسانية إلى بر الأمان (١) بدأ الشباب العربى يحس بأن تلك الرومانسية الشاعرية رومانسية هاربة تبحث عن الخلاص الفردى وتعالج قضاياها من خلال هذا المنظور ، وأنها لا صلة لها بما يدور ويجرى من صراعات داخلية وخارجية إلا بمقدار ما يمس الشعب . .

وقوى من هذا الإحساس ما تمخضت عنه الحرب بالنسبة للعرب من إحساس حاد ومؤلم بافلاس نظام الحياة نتيجة لنكبة فلسطين ١٩٤٨ وماتلى ذلك من ثورات وكفاح داخلى وخارجى ، ومحاولات كانت تنهى فى الأغلب بالفشل الفاشلة :

لقد أدى هذا كله إلى خلو نموذج الشاعر العربى منذ الخمسينيات ، فهو أولا شاعر تسيطر عليه مواقف متعددة ومتباينة من الرفض والتمرد والخوف والأمل ، وهو ثانيا يخوض تجارب مستمرة من أجل الإحساس بامتلاك حريته والثورة على واقعه ، وهو ثالثا يضع فى اعتباره الواقع الاجتماعى بما فيه من ظلم وقهر سواء على المستوى الوطنى أو القومى أو الإنسانى .

ودخل الشعر العربى الحديث بعد النكبة فى صراع عنيف وحاد مع نفسه ومع القيم الإنسانية المحيطة به وتطلب هذا منه أن يخوض تجربة هائلة من الإقدام والمغامرة ، وكان عليه « لكى يصل إلى هذه الدرجة أن يكون أكثر

(١) د. لويس عوض : الثورة والادب ص ٥٣ .

من تجدد لنفسه وللفن ، وأن يتحدث لصالح أمته ولبلاده ولصالح الاجيال الصاعدة ، وأن يهز مفاهيم العالم من حوله ، ويتنبأ بما يغيب عنه (١) :

كانت الفترة إذن فترة إنكار ورفض تغذت بالفلسفات المادية التي بدأت آنذاك تقتحم نوافذ العالم العربي كفلسفة متكاملة لتحقيق العدالة الاجتماعية للجميع ؛ تغذت بالموضوعية في فلسفة المعادل الموضوعي عند اليوت الذي اعتبر أستاذ هذا الجيل من الشعراء وتغذت بمنجزات علم النفس وعلم الطبيعة والرياضة التي حققت تقدما مذهلا في تصور العلاقة بين الذات والموضوع :

وساعد على تأكيد موقف الإنكار والرفض إحساس الشاعر بانتفاء المسؤولية الميتافيزيقية عن تشريد الشعب الفلسطيني ، وعمما ترتب على النكبة العربية ، فلم يحدث ما حدث نتيجة إدانة سماوية ولكن نتيجة أسباب مادية صرفة تدخل فيها العداوات والخيانات والتآمر ، ويدخل الغرور والضعف ، والتخاذل «لقد حلت الضربة بالتفكير الجبري المنطقي ، ولم يعد الموت حقا ملزما ، ومنطق الحياة رتبيا وقصيرا بحكمه ميتافيزيقية لا يرى لها الانسان اعتراضا بل دخلت عناصر الصراع والشك والتساؤل والرفض والحوار والانكار نهائيا إلى العقل الجبري الوضعي فذرت تماسكه (٢) .

وهكذا اكتشف الشاعر العربي ، أن ما ينظم الحياة توافقا من العبث والعشوائية فكان عليه من ثم أن يعتمد على نفسه في تغيير عالمه وفي التعامل مع تجاربه وذلك بمعزل عن التفكير الغيبي :

(١) د. سليم الخضراء الجيوسي : الشعر العربي تطوره ومستقبله - مجلة عالم الفكر الكويتية

المجلد الرابع ١٩٧٣ ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٤ .

وتحول الحاضر إلى مسرح للتجريب والمحاورة وتعرضت جميع عناصر القضية إلى تغيير ، وتفجر إيقاع القصيدة الشعرية غربة وتساؤلا ومحاكمة للذات وللواقع ، وأصبح بشكل عام إيقاعا مأساويا يتردد بين الصرامة الحزينة عند أدونيس والحيدري وجبر ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط ، والمتمرد الغاضب عند البياتي والسياب والفيتوري ومحيي الدين فارس ، والتحدى الرفض عند توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وخليل حاوي وأمل دنقل ، والثورية المنتفضة عند سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمود درويش :

وأصبحت الخبرة الشعورية في شعر هؤلاء الشعراء وأمثالهم معايشة للخبرات الجماعية وللخبرات الذاتية : وأعاد الشاعر العربي النظر إلى التراث وإلى التاريخ في ضوء المعرفة العصرية بعد أن أدرك أن الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو القيمة الروحية والانسانية التي تكمن فيه ، وأن عليه أن يعنى كل عناصر دراما الانسان المعاصر :

الفصل الثاني

تحديد المصطلح النقدي

تحديد المصطلح النقدي

(١)

نمت الثقافة الإنسانية الحديثة نمواً كبيراً منذ القرن التاسع عشر ، ونشأت فروع عدة لعلوم إنسانية جديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع ، وتنوعت أساليب دراسة هذه الفروع ، واستتبع هذا التحام معقد بين مجموعات النشاط والمعارف الإنسانية في تكوين نظريات حديثة في الجمال والإحساس به ، تمثل في بعض مظاهره في تداخل المصطلحات الفنية والعلمية تم أغلبه بطريق النقل والاستعاره . وترتب على هذا أن تعددت الدلالات الهامشية لهذه المصطلحات واختلطت حتى تحولت لما يشبه الفوضى النقدية على حد تعبير رتشاردز (١) الأمر الذي يحتم على من يتصدى لموضوع جمالي فني أن يحدد منذ البداية ، مصطلحاته الفنية بصورة مركزة حتى يستبعد كل ما يمكن أن تثيره مصطلحاته هذه من دلالات هامشية أخرى ارتبطت بالمصطلح من قبل :

وموضوع لغة الشعر وما يتصل به من مباحث ، من أكبر الموضوعات التي تعرضت للتناول من خلال الامتداد التاريخي ، والاتساع المكاني للبشرية مما أدى بالتبعية إلى امتلاء مجال بحثه بالمصطلحات المتعددة الدلالات بتعدد التناول :::

لهذا كان علينا منذ البداية أن نحدد موقفنا من هذا التناول من جهة ، وأن

(١) مبادئ النقد الأدبي . ترجمة مصطفى بدوي . الفصل الأول : فوضى النظريات النقدية

نحدد مصطلحاتنا النقدية من جهة أخرى . إننا بهذا نحاول أن نضع أساس نظرية خاصة في فهم الشعر ونقده تعتمد على مفهومنا — لهذا الفن — وتعتمد عليها دراستنا النقدية في الأبواب التالية ، فتستمد منها تحديداً لمصطلحاتها ، وخلفية لأحكامها :

لهذا فان تناولنا في هذا الفصل التمهيدى تناول نظرى ، لأنه يحاول جاهداً أن يضع أسساً نظرية لتوظيفها بعد ذلك في مجال التناول التطبيقي الفنى :

(٢)

وموضوع التجربة الشعرية ، والبحث في ميدان نظرية الشعر تناوله بالدراسة كل من تصدى للكتابة عن الشعر: وبالرغم من كثرة الكتابة على هذا النحوفان الموضوع لا يزال من الموضوعات المهمة الغامضة ، ربما بسبب خضوعه في التحديد لإتجاه الناقد الباحث ، هذا إلى جانب صعوبة التحديد الواضح فيه باعتباره مبحثاً من المباحث الجمالية .

لقد استطاع الأستاذ رتشاردز في ضوء اتجاهه التجريبي في النقد والقائم على التحليل السيكلوجي (١) أن يعرف التجربة الشعرية على أنها «نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة» (٢). وتتكون هذه التجربة الشعرية من انفعالات هي بمثابة الإحساس الذى تولده الاستجابة بما تتضمنه ذبذباتها من تغيرات جسدية (٣) ومن مواقف وأوضاع

(١) Watson G. : I.A. Richards, in The Literary Critic, P. 196

(٢) رتشاردز : العلم والشعر ، ترجمة د. مصطفى بدوى ص ١٩ .

(٣) العلم والشعر ، ص ٢٤ .

نفسية «وهي الدوافع التي تهيئها الاستجابة التي تؤدي بنا إلى نوع هو بعينه من السلوك ، فهي بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة . على أنه ينبغي أن نضع في الاعتبار أن هذا التهيؤ محل محل السلوك الحقيقي ، وهذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشعرية (١)» .

وهذا التعريف كما هو واضح رغم ما فيه من غموض نتيجة تشبع اللغة بالمصطلحات النفسية تعريف غير كاف ، فهو يشمل كل التجارب البشرية وينطبق عليها ، فتعريف الاستاذ ريتشاردز هذا للتجربة الشعرية على أنها نزعة هو تعريف نفسي للغرائز :

«ولكني اعتقد أن هاملتون كان أكثر تحديدا وتوضيحا من ريتشاردز ، حينما قال : «إن نظرية الشعر في جوهرها تعني بالتجربة الخيالية التأملية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق من الوزن خاص كما تعني بقيم هذه التجربة» (٢) :

وهو مفهوم قريب منه إلى حد كبير المفهوم الذي ذكره الدكتور غنيمي هلال حينما قال : «إن التجربة الشعرية هي «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً يعمق شعوره وإحساسه» (٣) :

(١) العلم والشعر ص ٢٩ .

(٢) وستيفور هاملتون : الشعر والتأمل ترجمة د .

مصطفى بدوي ص ١٩ .

(٣) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٠ .

وربما كان مرد هذا الاتفاق إلى تأثير الرؤية الحدسية عند الناقدين ، حيث تظهر حدسية برجسون في كتابات هاملتون وحدسية كروتشه في كتابات غنيمي هلال :

وقد حاول الدكتور العشماوى أن يضع نظرية تكاملية أكثر اتساعا في محاولة للتوفيق بين مختلف الاتجاهات مع تأثير خاص بالفلسفات المثالية خاصة فلسفة كروتشه وكولردج ، فقال إن كل عمل فنى وإن انطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية إلا أن هذه الحقائق ليست لها قيمة في ذاتها بل تظل موضوعات خارجية حتى تنتشر الرؤية في جميع أطراف العمل الفنى وتتسرب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكرى أو الفلسفى مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفنى ، بل تذوب كل أجزاء العمل الفنى ويرتبط بعضها ببعض الآخر» (١) فالحدث في ذاته مهما كانت أهميته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الاحساس ثم يتحول الحديث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان» (٢) :

لذا فإن الذى يهمنا ليس موضوع القضية لذاته ، وإنما الذى يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذى اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجى إلى عمل فنى «فالعبارة هنا بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليه الشاعر أو الأديب ، وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت

(١) قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٤١ - ٤٢ .

(٢) قضايا النقد الادبى المعاصر ص ٤١ .

إلى فن» (١) . فالتجربة الشعرية عملية خلق أدبي يتم فيها امتزاج كامل بين الذات والموضوع .

لنعد مرة أخرى إلى تعريف ريتشاردز للتجربة الشعرية على أنها نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة لاشك أن اعجابنا بهذا التحديد يرجع إلى كونه تفسيراً سيكولوجياً للاحساس بالجمال ، فهي إذن ممارسة فعلية تتداخل فيها مجموعة عناصر حسية وغير حسية ، بعضها فردي ذاتي والآخر لأكثر من فرد واحد يضمه ما يعرف بالشعور العام :

فالتجربة الشعرية حسب تعريف ريتشاردز نوع من التعبير النفسى يعتمد على الصلة بين المحسوس وشحنه الانفعالية والأفعال المتصلة بهذه الشحنة . وهو تفسير يضع القصيدة الشعرية جنباً إلى جنب مع الأفعال اللاإرادية الناتجة من تفاعل المحسوس بالشحنة الانفعالية المتعلقة به . هذا إلى جانب ما يتميز به التعبير النفسى من تعذر السيطرة عليه كاملة (٢) بخلاف التجربة الشعرية التى وإن كانت بالفعل نتاجاً للتفاعل بين المحسوس والانفعال الخاص به إلا أنها نوع من الانفعال الواعى فهي شحنة خاصة بنوع معين من الوعى أكثر من أن تكون خاصة بمحسوس .

وعلى هذا فإننا نرى فى التجربة الشعرية أكثر من مستوى تعبيرى ، فهناك المستوى المادى باعتبارها مكونات حسية مدركة ، والمستوى النفسى باعتبار

(١) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٢) روبين جورج كولنجوود : مبادئ الفن ، ترجمة . أحمد حمدي ، ص ٢٩٥ .

ما يتصل بالمكونات الحسية من انفعالات مصاحبة ثم هناك المستوى الواعى وهو الخاص بعملية التنظيم والتحديد والحصر .

وبهذا يختلف مفهوم الفن عن الصنعة على عكس ما قرره فلاسفة ونقاد الفن الكلاسيكى من أن الفن بشكل عام صنعة ، وأن الشاعر ينبغي أن يعرف أى تأثير يرمى إليه ، ويجب أن يتعلم بوساطة التجربة وبالرجوع إلى القواعد - التى لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب الآخرين - كيف ينتج هذا الأثر (١) .

وفى مقارنتنا بين الفن والصنعة سيتضح لنا جانب هام من جوانب التجربة الشعرية . فن التعريف الكلاسيكى للشعر يتضح لنا أن مفهوم الصنعة هنا هو القدرة على احداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعى والتوجيه ولهذا فهى تفترض وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية بحيث نستطيع ادراك كل منها على حده ادراكا واضحا متميزا ، بينما فى الفن وإن أوجدت الدراسات التفصيلية علاقات بين أجزاء ، إلا أنها علاقات متداخلة مترابطة لا تستطيع أن تفصل فيها بين الجزء والكل :

وهذا الاختلاف فى الصنعة بين الوسيلة والغاية قد أدى إلى ارتباطها فى عملية التخطيط وارتباطها عكسيا فى عملية التنفيذ .: فى التخطيط تسبق الغاية الوسيلة ، وفى التنفيذ يحدث العكس .

أما فى الفن فلا وجود لمثل هذا الارتباط المتميز لأننا نصبح أمام كائن متفرد بامكانياته وخصائصه .

(١) مبادئ الفن لكوننجرود ص ٢٧ وما بعدها . أرسطو : فن الشعر . ترجمة د احسان عباس الكتاب الخامس وهوراس : فن الشعر ترجمة لويس عوض السطر ٩ و ٤ - ٤١ . وقدمه بن جعفر نقد الشعر ص ١٠١ والجاحظ فى الحيوان ٣٠ - ص ١٣٢ .

وفي الصنعة كذلك نجد اختلافا آخر واضحا بين المادة الخام والشيء المنتج بعد إتمامه وقد أدى هذا إلى وحوود تباين بين الشكل والمادة ، فتمثلت المادة في الخام والشيء المنتج بعد الانتهاء منه ، على حين أن الشكل هو التغير الذي طرأ على المادة نتيجة فعل الصنعة .

فلسفة الصنعة إذن تقوم على التباين الواضح بين أجزاء العمل ، وهو ما تنكره الفلسفات الحديثة للفن التي لا تعترف بحدود متباينة وإنما بوحدة شعورية كاملة تتألف فيها كل العناصر (١) .

لقد رأينا من قبل أن التجربة الشعرية تتضمن ثلاث مستويات تعبيرية ؛ المستوى المادى والمستوى الانفعالى أو النفسى ، ثم المستوى الواعى . وهذا يعنى أن بالتجربة الشعرية جانبها فكريا ، فالانفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية ليست انفعالات فطرية غريزية ، وإنما هى تأثيرات قد حولت إلى أفكار بفعل الوعى .

وينبغى ألا نفهم هذا الجانب الفكرى من خلال المنظور الخاص بالحقائق العلمية ككليات عامة يتحقق من يقينها بالاختبارات المادية المحسوسة ، إذ أن هذا الجانب الفكرى يخضع فى التجربة الشعرية إلى لون آخر من الصدق هو الصدق الفنى . وهذا الصدق الفنى «مرده إلى ما يكون من توافم واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب ، وبين ما يحدث أو يقع للانسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع » (٢) فالأثر الفنى ليس نتيجة تثبتها

(١) د. محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ٥٠ .

(٢) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٢ - ٣ .

التجربة العملية وإنما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية أو ذاتية (١) .

غير أن هذه الذاتية لا ينبغي أن تفهم على أن العمل الفني تعبير ذاتي خاص ، فالمعطيات المادية التي تمثل المؤثر الخارجي لتجربة الشاعر هي في عمومها معطيات موضوعية ، تشتمل ضمن ما تشتمل على وعي المجموع .

وبهذا يكون المقصود بالذاتية في التجربة الشعرية هو أن هذه المعطيات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتي .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن تعمق الشاعر في ذاته هو كإنسان يعد في الواقع معاشة للإنسان بشكل عام . فهو يعيش الإنسانية كلها في عمومها منذ الأزل ، إنه بتركيبته الخارجية والداخلية يعد مجموع ما حققته البشرية خلال رحلتها مع الزمان والمكان «وهكذا تنهى الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية ، أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا» (٢) فالشعر «تركيز وخروج بشيء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات (٣) . وهو ما يسميه اليوت بنظرية المعادل الموضوعي The Objective Correlative الذي يراه في سلسلة الأحداث الخارجية التي تصبح قاعدة للتعبير عن الوجدان في الفن (٤) .

(١) المرجع السابق : ص ٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٦ .

(٣) Eliot, T.S. : Tradition And The Individual Talent, in Selected Essays, P. 21 .

Eliot, HAMLLAT, in Selected Essays, P. 145 .

(٤)

وهذا تأكيد لما ذكره كروتشه من قبل من أن التصور الفني حتى في صورته الفردية الواضحة يشمل في نفسه الوجود ، ويعكس بذاته العالم (١)».

* * *

ومن المباحث الهامة التي تدخل ضمن إطار التجربة الشعرية كتجربة فنية ، المضمون أو المحتوى وهو ما يشمل المستوى الحسي المادي في مكونات التجربة الشعرية .

لقد استطاع ادجار ألن بو أن يسيطر على الذوق الجمالي فترة طويلة (٢) حينما قال إن على الشاعر أن يغذى شاعريته بجميع الأفكار النبيلة ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروعة النبيلة « (٣)

وقد انتقل هذا التأثير عند بعض نقادنا ، فيقرر الدكتور غنيمي هلال أننا لانحكم على الموضوع إلا على حسب ما عالج الشاعر من جهة قوة التصوير ثم من جهة قوة المعاني وجلالها . (٤) ويذكر الدكتور محمد مندور أن مجال القصيدة الشعرية هو الاهتمام بالتعبير عن وقع الحقائق والأفكار في النفس البشرية ، وتأثيره فيها عن طريق التأمل والنظر في تأثيرها في حياة الإنسان ومصيره وسعادته أو شقائه (٥) .

(١) المجمل في فلسفة ، ترجمة سامي الدروبي ص ١٦١ .

(٢) Watson, POE, in the literary Critic, P. 62

(٣) Poe, E.A., : The Poetic Principle, in Complete Tales and Poems, P.P. 306 — 309 .

(٤) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٦ .

(٥) د محمد مندور : فن الشعر ص ١١٥ .

والواقع أن الموضوع الخارجى بالنسبة للتجربة الشعرية لا يمثل أكثر من المناسبة التى تفجر الشعر فى نفس الشاعر سواء أكان موضوعا شخصيا أو جماعيا . وهذه المناسبة تتحول فى عملية التكوين الشعرى إلى رموز متغيرة الطبيعة حيث تصبح مجرد عنصر من عناصر تكوين القصيدة ورموزاً لمواقف إنسانية دائمة .

فالعبارة ليست بالموضوعات الخارجية وأهميتها ، وإنما بتحقيق الشاعر داخل هذه الموضوعات حتى يستطيع أن يرى فيها الطابع الكلى أو الدلالة الدائمة ، وأن يكون الفن إذن إلتصورياً بسيطاً ، هو فى الوقت نفسه -حكم- ، وبفناؤه إلى الأشياء فى ضوء الكلى يحدد لها قيمتها ومكانتها فى الوقت نفسه (١) وبهذا يستطيع الشاعر أن يصل إلى اللازم عن طريق تأمله للزمن ، وأمام اللازم تستوى الرموز جميعاً ، الخاص منها والعام (٢) .

إذن ما وظيفة الشعر والشاعر خاصة فى المجتمع ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تعد بلا شك مبحثاً فى القيمة يحددها مدى فهمنا لطبيعة التجربة الشعرية .

لقد استطاع ريتشاردز أن يعد مبحثاً قيمياً فى القيمة يعتمد على الدراسة السيكلوجية فى الغرائز وارتباطها بنظريات الإنسان الأخلاقية .

* * *

رأى ريتشاردز أن العقل مجموعة منظمة من النزعات تتدرج حسب قيمتها

(١) كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن ص ١٦٢ .

(٢) د. مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمسرح ص ٦٣

وعلى أساس من هذا يفرق بين الخير والشر تفرقة تعتمد على الفرق بين نظام تسوده الحرية ، ونظام كله مضیعة ، لأنه إذا كان العقل عبارة عن تركيب منظم من النزعات ، وإذا كانت التجربة هى نشاط هذه النزعات ، فإن قيمة أية تجربة تتوقف على مدى كمال الاتزان الذى يصل إليه العقل من خلال التجربة — وبناء على هذا — فإن التجربة الطبیعة أو الخيرة هى تلك التى تؤدى إلى تجارب ممتلئة حياة (١). فالخير أو القيمة إنما هما فى تنشيط الدوافع وإشباع نزعاتها ، وبالعكس فإن القيمة تختفى حينما لا يتحقق النظام إذ تؤدى حالة الفوضى إلى كبت الدوافع جميعا ؛ الهام منها وغير الهام (٢).

ويلقى هذا التفسير السيكولوجى للقيمة معارضة شديدة من جانب بعض النقاد خاصة هاملتون الذى يرى فى هذا التفسير نجسا لقيمة الشعر (٣) . فالتجربة الشعرية تجربة تأملية وقيمتها الأكيدة فى تنظيم الذهن « إن الآثار التى يمكن أن ترتبط بالعمل الشعرى سواء أكانت حسنة أم سيئة هى نتائج فرعية للفن ، وذلك لأنها لا علاقة لها بالتأمل . فالفن ينتمى إلى مستوى مختلف من التجربة ، هو التجربة التأملية ، (٤) .

وتقوم التجربة الشعرية بتنظيم الذهن على نحو مباشر ، وعلى نحو غير مباشر . على نحو مباشر لأن التجربة الشعرية ذاتها تتميز بالنظام البديع ، وعلى

(١) العلم والشعر : ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٣٥ وما بعدها .

(٢) مبادئ النقد الأدبى : ترجمة د. مصطفى بدوى ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٣) روسنزيفور هاملتون : الشعر والتأمل ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٢٢٠ .

(٤) الشعر والتأمل ص ٢١٤ .

نحو غير مباشر لانه يشجع على ايجاد عادة التأمل في الذهن . (١) . وبهذا يستطيع الشعر خاصة بالنسبة لاولئك الذين يتميزون إزاء الألفاظ والأوزان والايقاع ، أن يساعدهم على إدراك ماهو عميق وهام في الحياة . (٢) .

الواقع أن التجربة الشعرية كتجربة فنية ، تجربة مدارها عالم مستقل قائم بذاته ، لايعنى بالفعل الاجتماعي ، سواء أكان فعلا اخلاقيا أو دينيا أو سياسيا أو حتى فكريا ، فهذه الافعال الاجتماعية وإن وصلت إلى أن تكون غايات إلا أنها في الواقع وسائل لغايات أخرى لارتباطها أساسا بقيمة المنفعة ، بعكس التجربة الشعرية التي هي غاية في ذاتها .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالأفعال الاجتماعية تشتمل على مبدأى القيمة والفائدة وتفصل بينهما من خلال الرفض والاختيار ، على حين تتميز التجربة الشعرية بالقبول الشامل الذي يوفق فيه بين عناصر متباينة ومتضادة .

إن التجربة الشعرية كتجربة فنية عالم قائم بذاته ، وإن كنا لانستطيع أن نغفل أهميتها في التوفيق بين الدوافع على نحو ماينذهب ريتشاردز ، وأهميتها كذلك في تمكين الشاعر أو القارئ من التخلص من العوامل الشخصية التي تحبسه في حدود ذاته الضيقة بمشاركته بقدر أكبر في صفة الإنسانية العامة كما يقرر الدكتور مصطفى بدوي» (٣) .

إلا أن هذه الأهميات لاتشكل القيمة الحقيقية للتجربة الشعرية ، بل تقف

(١) المرجع السابق ص ٢١٦

(٢) الشعر والتأمل ص ٢٢١ :

(٣) دراسات في الشعر والمسرح ص ٦٤ .

كنتائج فرعية ترتبت بالتبعية وليس بالضرورة على القيمة الحقة للتجربة الشعرية
إننا نستطيع أن نقول في النهاية إن التجربة الشعرية تجربة فنية ، وإنها
تعنى بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة
في القصيدة الشعرية . أما مكونات هذه التجربة وخصائص هذه المكونات فهو
موضوع اللغة الشعرية .

(٣)

لقد لاحظ الباحثون في نشأة اللغة وتطورها أن اللغة والسحر والشعر
ظواهر مترادفة ومتساندة في حياة الإنسان ، ارتبطت ببعضها منذ النشأة الأولى
ارتباطا وثيقا .

قال دكتور إبراهيم أنيس يذكر ضمن خصائص اللغة البدائية الأولى بعد
دراسة أنثروبولوجية لها — أنها كانت أشبه بالغناء منها بالكلام . (١) وهذا يعنى
أنها كانت لغة إيقاع تعتمد كثيرا على ما يمكن أن يسمى بالدلالة الصوتية من
ناحية ، وعلى تركيبات ذات طابع منغم وهى أهم خاصية لازمت الشعر
طوال مراحل من ناحية أخرى .

وهذا قريب مما قرره الدكتور محمود السمران من أن «التأثير الصوتي
من أهم المداخل إلى النفس البشرية (٢) .

وفي نشأة اللغة الأولى لم يكن هناك فاصل بين الكلمة وماتدل عليه ، فكل
شيء موجود هو موجود باسمه ، وتفرعت عن ذلك اعتقادات سحرية مختلفة

(١) د. إبراهيم أنيس : دلالة الالفاظ ص ٣١ .

(٢) د. محمود السمران : اللغة والمجتمع . رأى ومنهج ص ٦٩ .

منها إن الذى كان يعرف اسم عدوه كان بهذه المزية يتزود بقوة سحرية تسهل له التغلب عليه . فكان السحرة يدعون الملائكة والشياطين باسماء ، هى فى معتقدهم التى تجعل هذه المخلوقات الرهيبة غير المرئية تطيعهم . (١) ومن هنا ارتبطت الكلمة بالمدلول ارتباطا سحرى حيث كانت لأصواتها قوة سحرية خاصة .

عرف الإنسان العالم إذن أو حاول أن يعرفه يوم أن عرف اللغة ، ولم يعرف السحر إلا يوم أن أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر إلا يوم أن أدرك قوة الكلمة «فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة» (٢) . وقد لاحظ الدكتور مصطفى مندور ، الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وارتباطها بالشعر فى قوله «لعل الاستخدام الشعرى للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها . ولسنا نرى الشعر ضربا من الايقاع الموسيقى فحسب ، إنه خلق لغوى؟» (٣) .

من هنا نستطيع أن نقرر أن التجربة الشعرية فى أساسها تجربة لغة ، وكما يقول الدكتور غنيمى هلال فإن أولى مميزات الشعر هى استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية . (٤) فالكلمات والعبارات فى الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفى هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية

(١) د. حسن ظاظا : اللسان والانسان (مدخل إلى معرفة اللغة) ص ٧٥ .

(٢) د عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٧٣ - ١٧٤ .

(٣) د مصطفى مندور : اللغة والحضارة ص ٨٩ .

(٤) د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤١٥ .

الفطرية في اللغة (١) .

والشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة
والكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردي والجماعي ،
وصورتها المنصهر مع مكونات لاوعية ، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة .
فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها
بظروف معينة وأفكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكلا
يتناسب وواقع الحياة المتغير .

ونحن حينما نقول هنا لغة الشعر لا نقصد من قولنا هذا ما يمكن أن يفهمه
المفسر اللغوي حسب المفهوم المعجمي ، أو ما يمكن أن يفهمه النحوي من حيث
علاقة اللغة اشتقاقيا وتركيبيا إنما نعني بلغة الشعر طاقة القصيدة الشعرية
وامكانياتها .

فعالم النحو كما يقول كولنجوود يقوم بعمل مماثل لعمل الجزار ، لأنه
يحول اللغة إلى نسيج عضوي ، إلى شرائح صالحة للتسويق والاكل . فاللغة
في صورتها الحية النامية لن تتكون من أفعال وأسماء وماشابه ذلك ، كما
لا تتكون الحيوانات وهي حية نامية من أزناد وأفخاذ وكتل وغيرها من
الشرائح (٢)

لغة الشعر هنا هي التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن
توحيه هذه الكلمات .

(١) نفس المرجع ، ص ٣٨٤ .

(٢) مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، ص ٣٢٢ .

فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية — وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه الكلمات هذه الدلالات — وإنما هي تجسيم حي للوجود . فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم .

والتجربة الشعرية وفقا لهذا تجربة لغة ، فالشاعر ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية كما يقول هربرت ريد ، وهذه الوحدة تكتسى بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية ولكي يظل الشاعر مخلصا لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع في نطاقها « (١) .

وهكذا تصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير والخلق ، موسيقاه والوانه وفكره ومادته التي سوى منها كائنا ذا ملامح وسمات . . . كائنا ذا نبض وحركة وحياة (٢) ويتحدد بهذا مفهوم الخلق الأدبي بأنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه (٣) . نقصد بلغة الشعر اذن الاطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الاطار ، وطريقة بنائه ، وتجربته البشرية وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية .

ونحن لانستطيع أن نفصل في الكلمة بين الدلالة المادية الخارجية وبين الشحنات الانفعالية المرتبطة بها ، حتى إننا في أشد اللغات مادية وهي لغة الرموز

(١) Read, H. : collected Essays in Literary Criticism. P. 43

(٢) د محمد زكي العشماوى ، قضايا النقد الادبى المعاصر ، ص ٣١

(٣) المرجع السابق ص ٣٢

الرياضية لانستطيع أن نعزلها عن الانفعال المصاحب الذى اكتسبه الرمز الرياضى مع الاستخدام . وهذا ما يقرره كولنجوود فى حديثه عن لغة الرموز الرياضية فالرمز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة ، ويفترض أنه لا يتصف على الإطلاق بأية خاصية تعبيرية عن الأفعال ، إلا أنه بمجرد استخدام رمزية معينة والاحاطة بها ، فإنها تستعيد ثانية قدرتها على التعبير عن الانفعال الذى تتصف به اللغة بمعناها الحق » (١) .

والعلاقة بين اللغة وشحنها الانفعالية ليست علاقة متمايزة ، بمعنى أنه يمكن تناول كل جانب منها على حدة ، بل هما فى الواقع عنصران فى تجربة واحدة لا تتجزأ .

فاللغة بهذا المفهوم الرمضى تعبير من تعبيرات الجسم عن الانفعال ، وإن كان يختلف عن غيره من أنواع التعبير الحركى بأنها تحولت من المرتبة النفسية إلى مرتبة الوعى ، ومن ثم تتحول بفعل الوعى من تأثير إلى فكرة .

أما اللغة فى الشعر فشئ آخر ، يشمل ماتقدم مضافا اليه ما حملته الكلمة من دلالات اصطلاحية فتصبح « النسيج الذى يتألف من التوقعات والاشباكات أوخية الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع كما يقرر رتشاردز (٢) . اللغة الشعرية اذن ايقاع الرؤية الشعرية .

وما نعنيه هنا بإيقاع الرؤية الشعرية غير مصطلح الايقاع فى الشعر الذى

(١) مبادئ الفن ترجمة د : أحمد حمدي محمود ص ٣٣٥

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص ١٩٢ .

يطلقه النقاد عادة على جانب من جوانب القصيدة الشعرية الكلاسيكية .

لقد اعتمدت نظرية الشعر الكلاسيكي في الإيقاع على أشكال صوتية مؤلفة من إيقاع متجانسة أو من توافقات بين الحروف الساكنة والمتحركة تسجر الأذن برنينها . وكان الأساس الفلسفي لهذا هو الاحساس الفطري بآثار الإيقاع والوزن المنظم ، وما يتركه في نفوس المتلقين عن طريق تحديد التوقعات التي يحدثها العمل في نفوسنا بصورة مضطربة .

لكن هذه النظرة التذوقية — في الواقع — لا تتناسب إلا مع حالات التذوق الأولى ، اذ لا نلبث أن نكتشف أن هذا النظم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط قد خيب ظننا في تطوير استجابتنا الانفعالية ، وهذا ما اكتشفه الشاعر الحديث .

لقد بدأ هذا الاحساس منذ الثورة الرومانتيكية وتحولت فلسفة القصيدة الشعرية إلى الاهتمام بما يمكن أن توحيه موسيقى الكلمة « وأصبح على القصيدة أن تؤلف كيانا حيا أو مجالا مستقلا من الطاقات الموسيقية ، وأصبحت عناصر الإيقاع والنغم هذه هي التي تحدد دوافع العملية الشعرية نفسها وتتسبب في وجود القصيدة واختيار كلماتها — لا يحسب معانيها — بل بحسب الطاقات الموسيقية التي تشعها والدلالات التي توحى بها (١)

وهكذا أعيد اكتشاف العلاقة بين الساحر والشاعر بعد أن هدمها أصحاب النزعة الكلاسيكية ، وأصبحت الكلمة استدعاء سحريا مقدسا ، وتمكنت من

(١) هوجو فور دريش : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر (ترجمة بتصرف

أن نغوص بأتفه الأشياء في السر الميتافيزيقي الذي انحدرت عنه ، وتلقى الضوء على ألوان التشابه بين أجزاء الوجود .

إيقاع الرؤية الشعرية إذن كما أقصده هو الاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً سحرياً غير عادي ، وهذا التأثير السحري يساهم بنفس المقدار في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية (١) .

وهذا الاستخدام للغة الإيقاع الشعري لا يعترف بالموضوعية كوجود مستقل متباين .

فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو تجربته وهو لغة الشعر ، وكل كلمة في هذا الأسلوب بكل ما يتصل بها من إيقاع وصور ودلالات وموسيقى ومضمون وجه من التجربة ، وإن حمل طعماً ومذاقاً خاصاً متبايناً إلا أن قيمتها في ذاتها معدومة فالقيمة هنا في الكلية ؛ كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى ، ومن تجارب بشرية . ومجموع هذا النسيج الشعري هو ما اسميه « لغة الشعر » .

فلغة الشعر إذن هي هيكل التجربة الشعرية الذي يتألف بواسطته دوافع مكونات التجربة لدى الشاعر ، والتاج المباشر للطريقة التي تنتظم بها نزعاته .

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ١٥٦

لغة الشعر إذن كما نتصورها ، وكما سنستخدمها في هذه الدراسة هي كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل مانسميه بالمضمون البشري . وتتجمع كل هذه المكونات في منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية .

وموقف الشاعر من لغته وتعامله هو الذى يحدد مفهوم لغة الشعر لديه . وهذا يفسر اختلاف المفهوم الشعري ومكوناته ووظائفه ، وتطور هذا المفهوم حتى وصل إلى مانسميه لغة الشعر الحديث والمعاصر .

الباب الثاني

الخيال والصورة

فصل الأول

التطور العام لمعنى الخيال

التطور العام لمعنى الخيال

(١)

الفن ببساطة شديدة شيء أنجزه الفنان . وبصدد البحث في طبيعة هذا الانجاز بنيت نظريات عديدة ، لعل أقدمها تلك النظرية التي ذكرت أن ما يوجه الفعل الفني هو كائن الهى أو كائن روحى على الأقل يعبر عن ذاته فى هذا الفعل . (١)

لقد ترددت هذه النظرية كثيرا لدى قدماء اليونان كما ترددت لدى قدماء العرب . يتضح هذا مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من الجنون العلوى ، ومن اعتقاد أفلاطون بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربّات الشعر أو آلهة فى نفس الشاعر (٢) كما يتضح من قول الراجز العربى .

إنى وإن كنت صغير السن وكان فى العين نبو عنى
فإن شيطان أمير الجن يذهب بى فى الشعر كل فن (٣)

وبالرغم من أن أرسطو قد أشار إلى هذا الخيال الشعري فى مواضع كثيرة ، وأرجع إليه القدرة على الجمع بين الصور (٤) فاعتبر أعظم شيء هو

(١) روبين جورج كولنجود : مبادئ الفن ، ترجمة د . أحمد حمدي محمود ص ١٦٢

(٢) د . محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى ص ٤٦ والدكتور محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص ٢٤ ، ص ٢٦ .

(٣) النقد الأدبى الحديث ص ٣٧٣ .

(٤) دكتور محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٤٦

الاصابة في استعمال المحازر . هذا الشيء العزيز الذي لا يستطيع الانسان أن يتعلمه من غيره ، وهو أيضا سمة خاصة للعبقرية لأنه يعتمد على اللقانة ونفاذ البصيرة في إدراك وجه الشبه بين أشياء غير متشابهة (١) ، بالرغم من هذا فقد حد أرسطو من سلطان هذه الملكة — الخيال — فرأى أن على الشاعر أن يجعل من نفسه صناعا محكما (٢) وأن عليه أن يصور الأشياء كما كانت وتكون (٣) .

وهكذا يعيب أرسطو الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه (٤) فالأغريق في نظرهم إلى الخيال ، كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وکلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول إدراك كل العقول ، كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامع في الخيال (٥) .

وقد أثرت هذه الفكرة عند فلاسفة المسلمين أولا ، ثم ظهر أثرها في النقد العربي القديم (٦) فرأى ابن سينا أن الكلام الخيل هو الذي ينفع به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري وإن كان متيقن الكذب (٧) وأن القول الصادق

(١) أرسطو : كتاب الشعر ، ترجمة الدكتور إحسان عباس ، ص ٨٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٢

(٣) نفس المصدر ص ٩٨

(٤) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٢٠

(٥) د . العشماوى : قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٤٦ .

(٦) د . غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٦٧ .

(٧) ابن سينا : الشفاء ، الفصل التاسع في الشعر مطلقا وأصناف الصيغ الشعرية والأشعار

اليونانية نقلا عن الدكتور غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٦٧ .

إذا حُرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل ، وربما شغل التخييل عن الالتفات به » (١) كما أشار عبد القاهر إلى الخيال بصدد حديثه عن التخييل أو الإيهام بالكذب فرأى أن هذا النوع من المعاني يأتي على أوجه منها ما يكون خداعاً للعقل ، ومنها ما يكون ضرباً من التحسين والتزيين « وقصد بالتخييل ما يثبت الشاعر من أمر غير ثابت أصلاً ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويرىها ما لا يرى (٢) » .

ويرى حازم القرطاجنى أن الخيال انفعال من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض (٣) .

والواضح من تناول نقاد العرب الكلاسيكيين لمباحث الخيال أنهم لم يربطوا بينه وبين الصورة « لأن كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر » (٤) فانشغل النقاد الكلاسيكيون بالبحث في القدر الذى فهموه من المحاكاة وكيف أنها مرادفة المحاز .

وانتهت النظرية النقدية الكلاسيكية عند العرب إلى مسمى بعمود الشعر ، وأن على الشاعر أن يلتزم « شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف والمقاربة فى التشبيه والتحام أجزاء النظم والتثامها على

(١) فن الشعر من كتاب الشفا لأبن سينا ضمن ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لكتاب فن الشعر ص ١٦٢ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٣١١

(٣) منهاج البلاغة ، ص ٨٩

(٤) النقد الأدبى الحديث ، ص ١٦٨

تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى
وشدة اقتضاها للقافية « (١)

فهى اذن نظرية معتدلة تنص كثيراً على روح الاعتدال فى التعبير ، وعلى
الحصر والتقييد ، وعدم الايغال فى الاستعارة وفى الخيال ، وعلى مراعاة المقام
واللياقة . فقد كانت هذه النظرية نتاج جهود فئتين من النقاد هما النقاد
اللغويون ، والنقاد المتأثرون بالفلسفة . واستمد هؤلاء النقاد روح المحافظة من
المؤثرات الدينية ومن طبيعة المذهب العلمى ، فالمحافظة ضرورة لازمة للغوى
وهى كذلك عند المناطقة الذين يتبعون الثقافة الهيلينية ومنطق ارسطو .

(٢)

وحينما ظهرت الكلاسيكية كاتجاه أدبى محدد فى القرن السابع عشر ، وفى
أعقاب عصر النهضة وهو عصر احياء وتمجيد الآداب الكلاسيكية القديمة ،
آداب الاغريق والرومان ، كان من الطبيعى أن يتحدد مفهوم الكلاسيكية عند
دريدن وبوب وراسين وغيرهم من الشعراء والكتاب فى هذا الوقت بأنها
احترام التقاليد الأدبية التى قامت عليها الآداب الكلاسيكية القديمة « (٢) .

واتبعت هذه المدرسة الكلاسيكية الاتجاه اليونانى القديم فى نظراته إلى
الخيال فنادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن وتضاءلت قيمة
الخيال ، وظنه نقاد تلك المرحلة نوعاً من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة لا
تخضع لسلطان العقل ، وقد تذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط ، وإن

(١) د. إحسان عباس ، فن الشعر ص ٤٨

(٢) د. رشاد رشدى : الكلاسيكية كذهب أدبى ، مذاهب النقد الادبى ص ١٠

اطلاق الفنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الجسيمة في أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها من غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان كل ما ينافي العقل (١) فيقول لايروبير الفرنسي (٢) « يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال لأنه لا ينتج غالبا إلا أفكاراً باطلة صبيانية، لا تصلح شأننا ولا جدى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو في السمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون أثرا لنفوذ بصيرتنا .

لم يكن للخيال إذن أهمية تذكر في المفهوم الكلاسيكي في الأدب اليونانية والرومانية والعربية القديمة ولا في الآداب الكلاسيكية التي قامت عليها « فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعى للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا » (٣) .

(٣)

« وقد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الألماني « كانت » إذ يرى كانت أن الخيال أجمل قوى الإنسان، وأنه لاغنى لاية قوة

(١) د . محمد زكي العشماوى : قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص ٣٧ والدكتور مصطفى بدوى : كولردج ص ٤٩ .

(٢) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٧٤

(٣) د . محمد زكي العشماوى : قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٥٢ .

أخرى من قوى الإنسان عن الخيال وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره (١) .
وهكذا بدأت النظرة إلى الخيال تتغير منذ أواخر القرن الثامن عشر ومطلع
القرن التاسع عشر . وحقق الخيال انتصاراً هائلاً في الفلسفة الرومانسية التي
كانت ثورة حقيقية شاملة على كل المفاهيم الكلاسيكية السائدة كما كانت ثورة
غير عادية للإحساس الخيالي (٢) فاتجه الرومانسي إلى أن يضيف على خواطره
من الخيال ما يحيلها من منطقة الأفكار إلى عالم الأوهام ، أوهام القلب الغنى
بمشاعره وآماله ، الفقير في وسائل إخراجها إلى عالم الحقيقة ؛ المكتفى بالحلم
بها ، ولكنه حلم يلهب الإحساس ، ويدكى الشاعر ، ويوحى بأعظم الأفكار
و أجملها خطراً » (٣) .

لقد كان الخيال الرومانسي « خيالا طموحا وجموحا ، يتطلب مثالا له
أينما وجدته في غير زمانه ومكانه لا يستوحيه أولا وآخر إلا من ذات نفسه ،
ولا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله إلا بالصور والخيالة التي يضيفها على
الحقائق . . إذ أن الأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلا في صور ،
ولا تسبخ إلا الصور . وكل كنوز المعرفة والسعادة الإنسانية مقصورة على
الصور » (٤)

(١) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤١٧ - ٤١٨ ، وكذلك كولنجوود
مبادئ الفن ترجمة أحمد حمدي محمود ص ٢٤٣ ؛ والدكتور العشماوى : قضايا النقد
الأدبي ص ٥٧ .

(٢) Wyatt, A.J.& Clay; History of English Literature. P. 148 -

(٣) د. محمد غنيمي هلال . الرومانتيكية ص ٥٧ .

(٤) المرجع السابق ص ٦٦ .

يقول ولیم بلیک « إن عالم الخیال هو عالم الأبدیة ، وإن القوة الوحیدة الی
تخلق الشاعر هی الخیال أو الرؤیة المقدسة . وإن الصورة الكاملة الی یبدعها
الشاعر لا یتخلصها من الطبیعة وإنما تنشأ فی نفسه وتأتيه عن طریق الخیال» (١) .

اهتم الرومانسیون بالخیال اذن فصار عندهم وسیلة أساسیة لإدراك
الحقائق فأحلوه محل العقل — واحتكموا الیه وجعلوه المنفذ الوحید للحقیقة (٢) .
وكان من أبرز من بحث فی الخیال وأثره فی الصورة الشعریة من الرومانسیون
وردزورث وكولیردج .

أما وردزورث فلم یعن بالبحث فی الخیال من حیث هو بقدر ما عنی
بأثره فی الصورة الفنیة الشعریة . فعنده أن الخیال هو تلك القدرة الكبأویة الی
بها تتمزج معها العناصر المتباعدة فی أصلها والمختلفة كل الاختلاف کی تصویر
مجموعاً متآلفاً منسجماً (٣) .

« لقد أصبح الخیال فی مجاله الفنی ذا مكانة تفوق قوى العقل ، على شرط
أن تكون الصورة الی ینتجها متسقة متآزرة ، تتآلف على تصویر الحقیقة» (٤) .

(١) د . مصطفى بدوی : كولردج ص ٨٠ . وكذلك الدكتور العشماوی : قضايا النقد
الأدبی المعاصر ، ص ٥٣

(٢) د محمد زکی العشماوی : قضايا النقد الأدبی المعاصر ص ٥٣ .

(٣) د . محمد غنیمی هلال : النقد الأدبی الحديث ص ٤١٩ .

(٤)

وتعتبر نظرية كولردج في الخيال أشمل نظرية رومانسية للخيال وأكثرها
قوة على توضيح فلسفة متكاملة له ، مما جعل النقاد يهتمون بها اهتماما كبيرا
بالرغم مما يحيط بها من غموض اعترف به أكثر من ناقد . (١)

ويرجع هذا الغموض إلى أن هذه النظرية بحاجة في تفسيرها إلى معرفة
شاملة بالفلسفات التي سبقت كولردج ، وخاصة تلك الفلسفات المثالية التي
ظهرت عند هيجل وفيشته ، وشيلنج . (٢)

بدأ كولردج في سيرته الذاتية — بعد أن قرر أن ميلتون امتلك قوة خيال
عالية على حين أن كاولي لديه عقل متوهم — ببحث العلاقة بين التوهم
والخيال (٣) . ففي هذه الفقرة الأخيرة في نهاية الجزء الأول من السيرة الذاتية
نستطيع أن نرى أطيب تكوين في معرفة الاختلاف بين الخيال والتوهم عند
كولردج . (٤) :

يقول كولردج : « إنني اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا : فالخيال
الأولى هو في رأي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ،

(١) منهم اليوت ص ٧٧ The Use of Poetry and the Use of Criticism
ورثاردز : مبادئ النقد الأدبي : ترجمة مصطفى بدوي ص ٢٥١ — ٢٥٣ —
والدكتور مصطفى بدوي : كولردج ص ٨٧ والدكتور محمد زكي العشماوي . قضايا
النقد الأدبي المعاصر ص ٦١ .
(٢) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٦١ .

(٣) Richards Coleridge on Imagination, P,P. 74— 75

(٤) Ibid, P. 72 .

وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق .

أما الخيال الثانوي فهو في عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولى في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكس يخلق من جديد ، وحينما لا تنسى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي . إنه جوهرى حيوى ، بينا الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لاهياة فيها .

أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزاج وتشكل بالظاهرة التجريدية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى » (١) م .

يتناول كولردج في هذه الفقرة ثلاث قضايا أساسية تتعلق بنظريته في الخيال ، الأولى الفرق بين الخيال الأولى والثانوى ، والثانية الفرق بين الخيال والتوهم ، والثالثة ارتباط الصورة بالعاطفة وتحقيق الخيال من ثم لوحدة العمل الفنى أو الوحدة العضوية .

رأى كولردج أن الخيال الأولى The Primary Imagination هو القوة الحيوية والعامل الأولى في كل ادراك إنسانى ، فهو خيال أقرب من ثم إلى الخيال العلمى في وظيفته ، ولذلك فهو يقابل ما يدعوه « كانت » بالخيال

(١) الترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كولردج ص ١٥٦ - ١٩٧ .

الانتاجي . فكل إدراك علمي لابد فيه من هذا النوع من الخيال . (١) لأنه
اعادة محددة للخلق (٢) .

أما الخيال الثانوي The Secondary Imagination فهو الخيال الشعري . إنه
وإن كان صدى للخيال الأولى ، وإن كان مثله حيوى ويتفق معه في نوع
عمله (٣) إلا أنه يختلف عنه في الدرجة وطريقة العمل ، إنه يحلل الأشياء ويذيبها
ويحطمها لكي يخلق من جديد ، وهو في هذا قريب من الخيال الجمالي عند
كانت (٤)

الخيال الشعري عند كولردج إذن قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة
الواعية فهو مصحوب دائماً بالوعى ، وفي داخله يتم التوحد بين الفنان وبين
المعطيات الخارجية ، وعن طريق جميع هذه المستوعبات والمشاعر يعمل
الخيال على خلق بناء خيالي متكامل كما يبدو من تحليل كولردج لصورة هرب
أدونيس لشكسبير . يقول كولردج « فكم من الصور والاحساسات جمعها
الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز ، جمال أدونيس وسرعة هربه » ولهفة
الناظر المحدث المقيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يخلعه
الشاعر على الشكل (٥) .

(١) د. غنيمى هلال : النقد الادبي الحديث ص ٤٢٠

(٢) Coleridge Imagination P. 72

(٣) Ibid : P. 72

(٤) د. غنيمى هلال : النقد الادبي الحديث ص ٤٢٠ .

(٥) نقد كولردج لشكسبير ج ١ ، والترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كودلرج

ص ١٥٩ .

القضية الثانية التي طرحها كولردج في تعريفه السابق هي التفرقة بين الخيال والتوهم .

لقد رأى كولردج أن التوهم Fancy شكلا للذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، فهو يجمع من ثم بين جزئيات باردة جامدة كضرب من النشاط الذي يعتمد على العقل مجردا من حالة الفنان العاطفية . (١)

فإذا كان الخيال الشعري خيال خلاق موحد مركب يوجد مع الارادة فالتوهم لا يوجد ولا ينتج انتاجا حيا ، اذ يظل عمله محصورا في جلب الصور المتباينة الثابتة المحددة لشبه ما فيا بينهما ، وتظل هذه الصور بعد تجميعها كما لو كانت وهي مفرقة بدون علاقة حية طبيعية « إن الفرق بين الطاقين أنه لو أزيلت حواجز الحس لكان الخيال جنونا Delirium والتوهم هذيانا Mania . ففي حالة الهذيان يفرغ العقل محتوياته في صورة مضطربة مفككة خاضعة لقانون التداعي . أما في حالة الجنون فإن العقل يعمل في حدود فكرة واحدة مسيطرة يرى الأشياء كلها من خلالها (٢) .

أما القضية الثانية التي طرحها كولردج في عباراته ، فهي أخطر القضايا التي ارتبطت بنظرية كولردج في الخيال ، وهي قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني .

واضح من تعريف كولردج للخيال الثانوي استعماله لمصطلحات الحياة والنمو كقوة حيوية ، تخلق . الخ . وهذا يعني أنه تصور الخيال عملية حيوية

Richards : Coleridge on Imagination, P.P. 72 — 76

(١)

Ibid, P. 74

(٢)

عضوية . وقد لاحظ هذا الدكتور إحسان عباس حينما قال : والخصائص التي تتعلق بالنبته في حياتها النامية تطبق عنده على الشعر ، فالنبته تبدأ بالبذرة وهي تنمو ، والنمو هو القدرة التي تظهر في كل شعر عظيم ، وكذلك العمل الفني كله نمو أو ولادة أو تطور ، وكل كلمة تلدما بعدها « (١) .

فهذا الخيال الشعري هو الذي يحقق الشكل العضوي « وهو ينبع من باطن العمل الفني ذاته ، أي من فكرة في نفس الشاعر » . وهذا الشكل العضوي هو اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادا عضويا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل (٢) .

والعلاقة بين الخيال ووحده العمل الفني علاقة ترابط سببي « فوحدة العمل لا تتحقق بدون خيال ، كما أنه لا وجود لخيال بدون تحقيق لهذه الوحدة ، وهذه الوحدة هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الاحساس « فالخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس في القصيدة ، فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر » (٣) .

وقد ارتبط بهذه الوحدة العضوية الحية تصور كولردج للصورة الشعرية التي استخدمها مرادفة للاحساس والعاطفة وجعلها أساس الوحدة العضوية في

(١) فن الشعر ، ص ١٥٣ .

(٢) د . محمد مصطفى بدوي : كولردج ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٣) نقد كولردج لشكسبير ، الجزء الاول ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوي .
.. كولردج ص ١٥٨ .

العمل الفني . بقول كولردج (١) « وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصلية حتى تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة أو أخيرا حينما يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية » .

« فالصورة في الشعر ليست الا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانها الشاعر ازاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وإن أى صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤدي الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي اليها القصيدة » .

وهذا يعني أن الصور الجزئية في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد وأن تكون صوراً إيحائية ولا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية « فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور ، وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري أو عند مجرد التقرير والوصف » (٢) .

وهكذا استطاع كولردج أن يصل إلى فهم جديد للفن من خلال بحثه في الخيال « فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضو حي . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح

(١) سيرة ذاتية ، الجزء الثاني ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوي ، كولردج ص ١٦٨ .

(٢) د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه ، والذى ينبع من باطنه ، وينساب فى أطرافه جميعا فيلونها بلون عام مشترك » (١) .

وكان هذا الاكتشاف أهم ما حققته الحركة الرومانسية من مفهوم للخيال ، ترك بصماته على الفكر الجمالى بعد ذلك حتى إن ريتشاردز يصف تعريف كولردج هذا للخيال بأنه « أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية » (٢) ويرى الدكتور مصطفى بدوى أن تأثير كولردج على المدارس الأدبية من بعده لا يقتصر على مدرسة نقدية بالذات ، بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم فالنقاد الفلاسفيون طوروا موقفه من الخيال ، وآمنوا بقدرة الخيال وبالتالى بقدرة الفن والشعر على اكتشاف الحقيقة ، ودافعوا عن الموقف الشعري والتفسير الخيالى فى عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية أما النقاد السيكلوجيون فقد وجدوا فى تحليله للعقل الإنسانى أثناء عمليتي الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية ، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أثناء عملية الابداع الفنى » (٣) .

انفصلت اذن التجربة الشعرية عن الواقع الذى كانت قائمة فيه بعد أن أوقف كانت موكب العقلانية المنتصر وكشف عن الظلمة المحيطة بالعقل البشرى من كل جانب ، ثم أشفق عليه ففتح الأمل الخلفى عن طريق القلب أو الإيمان

(١) د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ١٠٤ .

(٢) مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، ص ٣١٢ .

(٣) د . مصطفى بدوى : كولردج ، ص ١٠٦ .

أو العقل العملى كما يسميه (١) ، ثم زاد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق والفن والجمال على يد فلا سفة مثل شيلنج وشوبنهاور حتى وصل إلى الرعشة المقدسة عند نيتشه الذى قال بأن « العلم فى صميمه ظاهرة جمالية وأن ملكة الخلق والإبداع هى السبيل الوحيد إلى المطلق وأن الشئء الوحيد الذى يبرر العالم والوجود إلى الأبد هو أن يكون ظاهرة جمالية » (٢) .

فنيشه فى الواقع حلقة فى سلسلة طويلة بدأت بكانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) إلى كولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) إلى شوبنهاور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) وامتدت بعدهم إلى فاجنر وبودلير ورامبو ومالارميه وبول فاليرى وسان جون بيرس . ويعتد ادجار ألن بو (١٨٠٩ — ١٨٥٢) من أخلص المتأثرين بفلسفة كانت المثالية فهو يستغرق فى الخيال لدرجة يختلط فيها عالم الأحلام بعالم الحقيقة (٣) . وقد أوضح بو نظريته فى الخيال الشعري — التى تعد المعالم الرمزية الأولى — فى محاضراته « المبدأ الشعري » (١٨٤٨) حيث يقول « فالشعر هو الخلق الجميل الموقع — والشعر يقصد فيه إلى التأمل فى تجربة ذاتية لينقل صورتها » (٤) .

واستطاع بو أن يؤثر أبلغ التأثير فى الرمزين من بعده باستغراقه فى الخيال وانطلاقه الإيحائى المبهم ، واعتماده على الخلط والنقل بين وظائف الحواس معتمدا فى ذلك على ملكة الخيال أو المخيلة .

(١) د . محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣٠٥ — ٣١٠ .

(٢) د . عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، ص ٣١٢ .

(٣) د . غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣١٢ .

Poe, E.A.: The Poetic Principle, in The Complete Tales and Pocsms, (٤)

P. 893 .

ومن الذين تأثروا بفلسفة بو في الصورة والخيال ، الشاعر الفرنسي بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) فأعلن أن أول شرط ضروري لممارسة فن سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة ، وأن وسيلة تحقيق هذه الوحدة هي قوة الخيال (١) .

إن أهم مساهم به بودلير في نشأة الفن الحديث هو تحليله للمخيلة ، فهي عنده الملكة الخلاقة التي تترجع على عرش القرارات البشرية . يقول عنها مسترجعا كلام كولردج عن عمل الخيال الشعري « إن المخيلة تفكك العالم كله ، إنها تجمع أجزاءه وتنظمها وتخلق منها عالما جديدا بمقتضى قوانين تنبعث من أعماق النفس (٢) .

هذه الملكة التي تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصه من واقعته يسميها بودلير الحلم كما يسميها في أحيان أخرى للخيال أو المخيلة ، ويصفها بأنها ملكة خلاقة مبدعة . « إنها ملكة مبدعة لامدركة ، تسير على خطة دقيقة واضحة فلا تخضع للصدفة » (٣)

وتوضح أشعار بودلير مايعنيه بهذا الحلم ، فالقصيدة لديه تعبير بالصور عن بناء ذهني وروحي معا في رموز مشتقة من العالم ، ثم يلقي بهذه الصور المركبة في المثالية الفارغة لتشع مرة أخرى . إن الظواهر الواقعية والطبيعية لديه تعدم دلالتها الخارجية المألوفة لتصبح رموزا لحالات نفسية باطنة أو لعالم غامض غير محدد .

(١) د . غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٣١٥ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ص ٩٦ - ٩٧ .

(٣) ثورة الشعر الحديث ص ٩٢ - ٩٣ .

يقول بودلير في قصيدته كلها Tout Entiere

أيها التحول الرمزي

الذي صهر جميع حواسي فوحد بينها

إن نفسها لحن موسيقى

وصوتها لإيقاع ساحر مثل عبق ذكي (١)

- ٦ -

وقد أثرت مبادئ بودلير وأشعاره أبلغ التأثير في أشعار رامبو من بعده
« لقد قال بودلير مرة في حديث له : أتمنى أن أرى مراعى جمراء وأشجاراً
زرقاء ، وجاء رامبو فنظم شعراً في مثل هذه المراعى والمروج العجيبة (٢) »

استطاع رامبو بأشعاره أن يحقق الأفكار النظرية التي خطط لها بودلير
في ترجماته وكتاباتة النقدية ، فالشعر لدى رامبو هو ذلك الذي يعمل على
تفجير العالم بالخيالة الطاغية المستبدة التي تنطلق إلى المجهول وتتحطم عليه (٣) .

أخذ رامبو مفهوم التفكك كعمل للخيال كما رأينا عند بودلير ، وعنى
به نوعاً من التغيير والتشويه « فالواقع عنده قد أصبح يحتمل من التعديل
والإتساع والتشويه والتمزيق والتوتر بين الأضداد ما يجعله مجرد معبر إلى
الواقع أو مرحلة انتقال إليه » (٤) .

(١) أزهار الشر ، ترجمة محمد أمين حسونه ، مطابع جريدة الصباح ، القاهرة ، ص ٩٦ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٩٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٥ .

لقد تكلم بو وبودلير عن الخيال الخلاق ، وأكدوا هذه الملكة وقدرتها على الإبداع على النحو الذى رأيناه ، فتناول رامبو هذا التعبير وزاده دينامية . فيتكلم عن الدافع الخلاق أو الحافز إلى الخلق فى عبارة يمكن أن تعد تلخيصا لنظريته الجمالية ؛ « ينبغى أن تكون ذاكرتك وحواسك غذاء للحافز الذى يدفعك إلى الخلق ، أما العالم فماذا سيتبقى منه بعد أن تتركه وراءك ؟ شىء واحد مؤكد . إنه لن يحتفظ عندئذ بشىء من مظهره المألوف (١) . ويعقب هو جوفرد ريش الناقد الألمانى على هذا الخيال بقوله إنه : خيال « يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد ، إن العالم الواقعى يتحطم ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة التى لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها وصورها بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقا » (٢) .

ففى أعماق هذا الخيال المتسلط يتحد الجمال المسحور مع العدم والدمار كما يتضح خصائصه فى هذه القصيدة من مجموعة الإشراقات وهى قصيدة زهور :

من فوق عتبة مذهب ، بين الأربطة الحريية ،
والأقنعة القائمة وبقع القطيفة الفضية ،
والأقراص البللورية التى تسود كقطع
البرونز فى الشمس — أرى كيف تتفتح

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ١٤١ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ص ١٤٠ - ١٤١ .

القمعية على سجادة ذات تلافيف من الفضة
والعيون ، والشعر

بقع من الذهب الأصفر مبذورة فوق العقيق
أعمدة من خشب البلاذر (الماهجوني) تحمل
قبة كنيسة من الزمرد ، باقات من الساتان
الأبيض وأعواد نخيلة من الياقوت تحيط
بوردة الماء .

أشبه بإله له عينان زرقاوان هائلتان وأعضاء
من الثلج ، البحر والسماء يجذبان حشود الورد
الشابة الجميلة إلى الممرات المرمرية (١) .

فمن هذه القصيدة وغيرها من أشعار رامبو (٢) نرى خصائص هذا الخيال
الدكتاتوري ، فهو خيال يجمع بين أمور متباعدة كل التباعد فيجردها من
كل صلة لها بالواقع ، ويربط بينها كمحسوسات وبين الخيال في سياق واحد ،
فيتهدى بهذا إلى اللاواقعية الحسية التي تعتبر أهم خصائص الشعر العربي الحديث .
فبالرغم من أن الصور الشعرية لديه صور عيانية حسية إلا أنها مع هذا
صور لم تصادفها العين أبداً ، إنها صور نتيجة خيال يعتمد على الحرية الإبداعية
المطلقة .

كان من الطبيعي إذن أن يكون مثل هذا الشعر على درجة عالية من

(١) النص ترجمة د . عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث ، ص ١٤٣ .

(٢) ترجم د . عبد الغفار مكاوي عددا من قصائده في الجزء الثاني من ثورة الشعر الحديث .

الغموض ، فهو ينطلق بقارئه إلى عالم الخيلة الذي يمجج بالألغاز والأسرار .
وعاد الشعر مرة أخرى إلى إحياء الصلة القديمة بين الشاعر والساحر ، فقد
اكتشف أن هناك علاقة تقوم بالضرورة بين الرؤيا وبين العرافة والسحر
والرقية . فالرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق
وحتى عن قواعد الغريزة ، ولذلك ينشأ العمل في ماخفى من حياة الروح ،
وهو لذلك انعكاس لهذه الحياة الغائبة أو الباطنة (٢) . وقد استطاع رامبو أن
يسيطر بخياله المتسلط — هذا المضطرب غير الواقعي الذي يحمل الخلاص
للشاعر من الواقع الضيق — على الشعراء الذين جاءوا بعده فأتجهوا إلى ادراك
العلاقات الخفية المتعددة بفضل حالات داخلية تمتد فوق العالم وتبسطه .

رأى مالا رمية (١٨٤٢ — ١٨٩٨) أن هذا الخيال « صور أولية عقلية
أو ذاتية يسقطها الشاعر على الظاهرة التي يراها ليحولها إلى علاقات أو رموز
تدل على ذاته وكيانه هو . . . ولا يتم هذا الا بنظرة مطلقة تستطيع أن تنفذ
في الظاهرة دون أن تتحول عن ذاتها لترى فيها رموزا عن حركتها وجوهرها
للباطن » (٢) . إن « كل ما كان خاصا فانه يمر لحما وغامضا ، فمن المستحيل
نقله بالتقرير والوصف ، وانما يتم نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع
أن توحى للقارئ » (٣) .

وأصبحت القصيدة عند مالا رمية توحى بالعديد من المعاني والظلال
والذبذبات والاشعاعات ، إنها لا تحب أن تفهم من خلال فكرة ثابتة غليظة

(١) والاس فاوولي : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، ص ٥٩ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٢٢٨ .

(٣) د . إحسان عباس : فن الشعر ص ٦٨

بل وتريد أن ترف وتردد . يتضح هذا أبلغ الوضوح من بدايته لقصيدته
النثرية « اللذة المقدسة » التي يقول فيها « الريح تدفع الناس للعودة من الأفق
إلى المدينة عندما ترتفع عن روعة الخريف المهجورة ، رفيف لعب الأصابع ،
الذي تهدىء منه أوراق الشجر ينعكس عندئذ في حوض الاوركسترا
المنهى للعزف » (١) .

كما يتضح من هذه القصيدة ، وعنوانها « مروحة أخرى »

Autre Eventail

أيها الحاملة ، لأجل أن أغوص
في متعة صافية بلا طريق
تعلمى ، بكذبة بارعة ،
حمل جناحي في يسلك
طراوة (النسيم) في الغسق
تأتيك مع كل خفقة
تزيح ضربتها السجيتة
الأفق في نعومة
دوار هاهو ذا الفضلاء
يرتعش كقبلة كبسيرة
جنت لإنها ولدت لغير انسان
فلاستطيع أن تنبثق ولأن تهدأ

(١) ترجمة د. عبد الغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث ، ص ٢٢٨ .

هل تشعرين بالحبة القاسية
كمثل ضحكة مدفونة
تنساب من زاوية فمك
على الملامح الوديعة
صولجان الشيطان الوردية
الأسنة فوق الامسيات الذهبية
الذى تسندينه على نارأسورة (١)

ويحلل الناقد الألماني هوجوفرد ريش هذه القصيدة بقوله : في هذه القصيدة حدثان أحدهما مادي والآخر عقلي . أما في الاول فهو في منتهى البساطة ، مروحته في يد فتاة رقيقة ، والمروحة تفتح ثم تطوى . هذا الحديث البسيط يتفق تمام الاتفاق مع حدث عقلي أو روحى آخر ، بل يكاد يرمز له فالمروحة تجسد الرغبة الضالة . (بلا طريق) في الارتفاع إلى أعلى ، أى إلى المثال البعيد غير المحدود . غير أن الفضاء الذى يقوم مقام هذا المثال يرتعش كالقبلة الكبيرة التى جن جنونها اذ ولدت فلم تجد أحداً يتلقاها ، فلا هى تستطيع أن تنبثق ولا هى قادرة على أن تهدأ أو تستريح ، القبلة اذن تقاسى من العزلة ، وكذلك المطلق معزول ، لأن قبلته لا تجد العقل أو الروح الذى يتلقاها ، لذلك تطوى المروحة ، أى تخيب الرغبة المتطلعة للمثال فتتطوى على نفسها ، ولا يبقى منها غير الابتسامة المدفونة ، أى الوعى بالفشل المزدوج « (٢) .

(١) ترجمة د. عبد الغفار مكاوى ، ثورة الشعر الحديث ص ٢٢١ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٢٢٢ .

وواضح من هذا الجزء الذى أوردناه لتحليل فردريش لقصيدة مالارميه ومن القصيدة نفسها ، والجزء السابق عليها من مقطوعة اللذة المقدسة « كيف جردت الخيلة الواقع المادى المحسوس من خصائصه وحولته إلى مجموعة متشابهة من الحركات ، لقد اتجه الشاعر هنا إلى طبع أشكال خيالية على أشياء جردت تجريداً تاماً من مادتها الواقعية . (١) .

وهكذا تطور الخيال عند الرمزيين تطوراً هائلاً ، فأصبح الشعر من خلاله لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده ، ولكنه عالم يرتفع فوق الواقع فيقلب النظام المألوف الذى يرتب الأشياء فى العالم الخارجى ، واستطاع أن يثبت أنه « أقدر الاساليب على جعل الصور تتشابه فى بعضها البعض بطريقة غير واقعية واضفاء الأهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها » (٢) . وقد أثر الخيال بمفهومه هذا على الشعر فى القرن العشرين تأثيراً بالغاً ، فيقول مارسيل بروسست « إن عمل الفنان أشبه بتلك الحرارة الشديدة التى تعمل على تحليل التركيبات الذرية وتجميعها فى تركيبات جديدة مختلفة عن سابقتها تمام الاختلاف » (٣) .

ويكتب ازرا باباوند عن الصورة الشعرية وعمل الخيال فيها فيقول : « الصورة هى ما يقدم مركباً ذهنياً وعاطفياً فى لحظة من الزمن ، لأنها تقديم مركب

(١) المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٣١٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٠٩ .

تعطيك لحظيا ذلك الاحساس بالتححرر المفاجيء . وذلك الاحساس بالتححرر من قيود الزمان والمكان ، وذلك الاحساس بالنمو المفاجيء الذى نجده ونحن فى حضرة روائع الفن العظيمة (١) ..

لقد راح الفنان الحديث يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة تعتمد أن تعلن العداء على كل ماهو مألوف ، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان ، بعد أن فقد الراحة والإطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوعى أو الروحى المحيط به ، وأصبحت القصيدة الحديثة من ثم تمتلئ بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجرىء ومزقه ، إلى جانب عوالم أخرى غير واقعية تسبح فوقها وتكون مع تلك الاطلال ذلك السحر الذى يدفع الشعراء إلى تأليف شعرهم . (٢)

« وربما كانت قصة الشعر الغربى الحديث من عصر النهضة إلى الوقت الراهن هى قصة اكتشاف الباطن واستعمار الأعماق ، هكذا انطلق المغامرون من أرضهم المجدبة وراحوا يعرضون على العالم كنوزا لم يتوقعها . (٣)

وهكذا يتضح لنا من خلال تتبعنا لمفهوم الخيال وتطوره فى الشعر الغربى كيف أن النظرة الكلاسيكية قد أهملت شأن الخيال وأثره فى الصورة الشعرية لإعتمادها على الوضوح والحقائق والنظام .

(١) ترجمة إبراهيم الصيرفى — مجلة الشعر — القاهرة — العدد الاول ، ربيع ١٩٧٢ ص ٩٤-٩٥

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٣١٤ .

(٣) Heller, E. : The Hazard of Modern Poetry, in the disinherited

Mind, P. 257 .

وظل الخيال مهما على هذا النحو حتى جاءت الثورة الرومانسية التي
حطمت الوضوح والنظام وألغت كل سيطرة العقل وما يرتبط به من تنظيم
ومنطقية ، فحلت العاطفة محل العقل وأصبح للخيال الأهمية الكبرى في
الادراك والتنسيق والخلق .

وقد وصل الخيال إلى قمة أهميته التي تركت آثارها في النظريات الجمالية
بعد ذلك في فلسفة كولردج النقدية ، وتعريفه المشهور للخيال الشعري كقوة
سحرية تعمل مع الإرادة الواعية على التوحيد بين الفنان كذات وبين المعطيات
الخارجية ، وعلى خلق بناء كلي من هذا التوحيد .

ورأينا كيف تركت هذه النظرة للخيال وما اتصلت بها من نتائج ترتبت
عليها ، آثارها الواضحة في مفهوم الخيال الشعري والصورة الشعرية بعد
بويودلير ، ثم كيف انتهى الخيال في الشعر الحديث إلى أن أصبح قوة خلق
تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة ، فتجتمع بين أمور متباعدة كل التباعد
وتجردها من كل واقع حسي يرتبط بها ، ثم تربط بينهما فيما وراء الحس .

هذا عن تطور الخيال وأثره في الصورة الشعرية بالنسبة للشعر الغربي ،
أما بالنسبة للخيال وموقف القصيدة العربية منه ، فالواقع كما سنلاحظ أن
هذه المفاهيم الغربية للخيال الشعري لم تصل إلينا إلا متأخرة كثيراً ،
فالرومانسية مثلاً لم نعرفها إلا بعد أن انحصر مدها في العالم الغربي ،

ولهذا فسنناول الخيال والصورة الشعرية في القصيدة العربية في فصل
على حدة وهو الفصل التالي .

الفصل الثاني

تطور الخيال والصورة في القصيدة العربية

تطور الخيال والصورة في القصيدة العربية

(١)

أهتم النقاد العرب كما رأينا من قبل بالبحث في المحاز وحسن البيان والتناسب والتصرف وغيرها من أوجه البلاغة التي امتلأت بها كتبهم ، وارتبط بهذا الفهم لديهم ينظريتهم في الخيال . ويتضح من معالجتهم لأوجه المحاز أنهم نظروا إليه على أنه نوع من التوضيح والتبيين وتقديم أمثلة محسوسة لعلاقة واضحة محدودة ، وأن أثره من ثم ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة .

فإلى جانب ماسبقناه من قبل من آراء توضيح وجهة النظر هذه يصدد الحديث عن مفهوم الشعر ومفهوم الخيال في الأدب العربي القديم - إلى جانب هذا تسوق وجهة نظر ناقد متأخر تعتبر آراؤه تلخيصا لآراء السابقين ، وهو أبو حيان التوحيدي .

يتساءل التوحيدي في هوامله عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال (الصورة الحسية) ، هل لما هو موهوم غير معروف ؟ أو لما هو معقول غير قابل للتشخيص ؟

فيجبه أبو علي مسكويه «إننا ننشد صور الأشياء وأمثالها في حالات ثلاث :

١ - لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها ، فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده طلب له مثالا من الحسن ، فإذا أعطى ذلك سكن إليه لألفة له .

٢ - لإدراكه الموهومات ، فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر

لها شكل في ذهنه إلا بعد تصوير صورة تستقر في الذهن ، وقد تكون الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها .

٣ - لإدراك المعقولات فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حي ، أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس ، وتأنس بها ، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها» (١) .

فالعلاقة بين المعنى والصورة كما فهمها الناقد العربي القديم علاقة إضافية توضيحية ، وهي علاقة صناعة وبراعة في كسوة المعنى وتطريزه بأوجه المجازات المختلفة كما رأينا عند الحديث عن مفهوم الشعر العربي الكلاسيكي « وربما كانت هذه النظرة مرتبطة إلى حد كبير بالمفهوم السائد آنذاك عن اللغة ونشأتها ، والقول بأزليتها وأبديتها» (٢) :

ولاشك في أن هذه المباحث قد أثرت في إفساد معنى القراءة الأدبية كما يرى د. مصطفى ناصف ، إلا أن الشاعر في كثير من الأحيان كان أروع من الناقد الذي لم يسلم بحرية الخلق ، واعتقد أن هناك نظاما معترفا به وتمثلا معيناً للأشياء يقاس عليه الشاعر .

فقد استطاع الشاعر في أمور كثيرة أن يكشف ببصيرته مالا حصر له من الخبرات المتنوعة (٣) ، والأمثلة على هذا متنوعة ومتناثرة في الشعر العربي القديم طوال مراحلها .

(١) الهوامل والشوامل ص ٩٧ ، ص ٢٤٠ نقلا عن د. عفيف البهنسي : دراسات نظرية في الفن العربي ص ٢٢٣ .

(٢) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٤٩ .

(٣) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٥١ - ٥٤ .

ويرينا تناولنا للشعر العربي في مراحلہ المختلفة من جاهلية وأموية وعباسية ومملوكية وعثمانية وكلاسيكية جديدة ، أن هذا الشعر قد حفل بالوصف الخيالى ، وباستخدام المحاز كتعبير مباين للشعر الصريح المباشر . أو بمعنى أشمل نقول إن هذا الشعر قد اشتمل غالبا على شكل من أشكال الصورة الشعرية . لكن ما طبيعة هذه الصورة الشعرية ، وما وظيفة الخيال فيها ، وكيف فهم الشعر العلاقة بين الخيال والصورة ؟

. . .

ارتبطت القصيدة الشعرية القديمة بطبيعة المفهوم الفنى والاجتماعى للشعر على النحو الذى رأيناه من قبل ، وكيف أن الصنعة كانت هى المقابل للفن فى هذا المفهوم ، والإمتاع والوظيفة الاجتماعية كانت هى حدود القيمة المطلوبة من هذا الفن .

أما الصنعة فهى مبدأ أقرب ما تكون إلى مبدأ الشكلية الذى يعتمد على التكوينات البصرية باعتبار البصر أشرف الحواس لكونها أقواها على الإدراك . فالفن هنا إذن فن يتجه مباشرة إلى إمتاع الحواس .

أما من ناحية الدور الاجتماعى فهو يتطلب وضوحا ذهنيا فى العلاقات بين الأشياء ، فعندما يقول طرفة بن العبد :

لخولة أطلال بركة شهد	تلوح كباقي الوشم فى ظاهر اليد
وقوفا بها صحبى على مطيم	يقولون لا تهلك أسى وتجلد
كان حدوج المالكية غدوة	خلايا سفين بالنواصف من دد
عدولية أو من سفين ابن يامن	يجور بها الملاح طورا ويهتدى

يشق حجاب الماء حيز ومها بها كما قسم الترب المفايل باليد (١)
نجد أن الأبيات — هنا وغيرها — حافلة بالصور الحسية ، ونجد أن العلاقة
بينها علاقة تأليف بين هذه العناصر الحسية كمدرجات معلومة . أطلال المحبوبة
والوشم — راحلة المحبوبة والسفن العظام ، والحركة بين هذه وتلك — حركة
السفن وشق التراب . وحينما يصف ناقلته بأنها :

لها مرفقان أفتلان كأنما تمر بسلمى دالج متشدد
كقنطرة الرومى أقسم ربهما لتكتفن حتى تشاد بقرمد (٢)
فهو إنما يقوم بعملية تصفح لأجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما
كان نسجه أجود من حيث المتعارف وأوضح من حيث المفهوم . فرفقا الناقة
قويان كسقاء يحمل دلوين قويين فبانت عضلات مرفقيه . وإن عضلاتها
المرصوفة جنباً إلى جنب كقنطرة الرومى الذى أقسم أن يشيدها بالقرمد
وحينما يقول ملخصاً فلسفته فى الموت :

لعمرك إن الموت مأخظاً الفتى لكأطول المرخى وثنياه باليد
فهو على الرغم من تناوله لحقيقة كونية جوهرية إلا أن النزعة الحسية قد
دفعته إلى التعلق بالمظاهر الواقعية المكانية . فالعلاقة بين الموت والإنسان لم
تزد عن العلاقة بين حبل الدابة فى يد صاحبها ، فهما طال هذا الحبل فان ثنيه
باليد .

(١) شرح المعلقة السبع للزوزنى ، ص ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٤ .

لقد سيطرت النزعة الحسية على النظرية الجمالية في الشعر العربي ، تلك
النزعة التي تعتمد على الإقناع وامتناع الحواس غالبا أكثر مما تعتمد على الإيحاء .
ونخير مثال على هذا قصة احتكام امرئ القيس وعلقمة بن عبده إلى أم جندب
كما أوردتها كتب الأدب .

فأم جندب رأت أن علقمة أشعر من امرئ القيس لان أمراً القيس أجهد
فرسه بسوطه ومراه بساقه في قوله :

فللسوط الهوب ، وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب
على حين أدرك علقمه طريدته وهو ثان من عنان فرسه ، ولم يضربه
بسوط ، ولا مراه بساق ، ولا زجره» (١)

وحيثما اتسعت الحركة النقدية القديمة أسهم النقاد في تأكيد هذا المفهوم
الجمالى على النحو الذى رأيناه من قبل فأصبح هم الشاعر أن يلتقط صورا
متتابعة ويربطها إلى بعضها ربطا إضافيا . وأصبحت الصورة الشعرية في معظمها
عملا هندسيا يقوم على اشتقاقات وتشكيلات هندسية واضحة . ولم تنج من
سيطرة هذا المفهوم سوى القلة نجدها هنا وهناك عند أمثال المتنبي والمعرى
وابن الرومى الذين اعتمدوا في بعض أشعارهم على صور تسبح في عدد من
العناصر المتباينة مما أدى إلى اتهامهم فيها بالغموض .

والذى يمنعنا من الوقوف عند هذه التجارب أنها لم تكن تمثل تيارا في
المفهوم الشعرى السائد بقدر ما كانت لمحات متناثرة .

(١) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ط . المطبعة السلفية ١٣٤٣ هـ ص ٢٩ - وكذلك
الشعر والشعراء ط . دار احياء الكتب العربية ص ١٧٠ .

فهذه الصور التي يصف بها البحترى الشيب في قصيدته في مدح أبي نهشل
محمد بن حميد بن عبد الحميد الطوس ، والتي يقول فيها :

ولعمري لولا الأفاحي لأبصر	ت أنيق الرياض غير أنيق
وسواد العيون لو لم يحجر	بياض ما كان بالموموق
ومزاج الصهباء بالماء أصلى	بصبوح مستحسن وعنوق
أى ليل يهوى بغير نجوم	أو سحاب تندى بغير بسروق

فهذه الصورة كما نلاحظها زخرفات متتابعة استخدمها الشاعر كوسائل
اقناع ذهنية ، وهى صورة لاشك تمتع الحواس وخاصة النظر بما تقدمه من
علاقات حسية بين الأشياء .

وقد أثر هذا المفهوم الجمالى للشعر على الكلاسيكية الجديدة في أدبنا الحديث
عند البارودى وشوقى وحافظ وعبد المطلب والجارم في مصر وعند محمد
رضا الشينى ومعروف الرصافى ومحمد على اليعقوبى ومحمد مهدي البصير
وجميل صدق الزهاوى ومحمد مهدي الجواهري في العراق (١) وعند محمد
الشاذلى خزندار والسيد صالح بن على النجار القيروانى وصالح السويسى
القيروانى والهادى المدنى في تونس (٢) . وعند أحمد الشارف وأحمد الفقيه
حسن وأحمد قناية والأزمري والبشتى في ليبيا (٣) ، وعند محمد سعيد العباس
وعبد الله البنا وعبد الله عبد الرحمن وأحمد صالح وعبد القادر وحسيب

(١) د . يوسف عز الدين : الشعر العراق الحديث ص ٧٣ وما بعدها :

(٢) محمد صالح الجابري : الشعر التونسي المعاصر خلال قرن ص ٨٣ - ٨٦ .

(٣) د . محمد الصادق عفيفي : الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث ص ٣٩٥ - ٣٩٦

على حسيب وعبد الله الطيب المجذوب في السودان . (١) ونقولا الترك وبطرس كرامة والشيخ أمين الجندى وناصر اليازجي وفارس الشدياق وإبراهيم الاحدب في لبنان والشّم . (٢)

كانت أشعار هؤلاء وغيرهم تمثلا لمفهوم الخيال الحسى الذى رأيناه من قبل فى الشعر القديم ، فمن حيث الوظيفة الشعرية ظل للشعر وظيفته الاجتماعية الأخلاقية ، وقد لاحظ هذه الوظيفة الاجتماعية أكثر من باحث ، فالدكتور هدارة مثلاً يقرر أن الشعراء التقليديين والمحافظين كان لهم دور واضح فى التوجيه والأرشاد والنصح سواء فى أمور السياسية أم الاجتماع . (٣) ، والدكتور محمد الصادق عفيفى يرى أن الشعراء التقليديين فى ليبيا كانوا مدفوعين فى شعرهم «بمحافظ وطنى وغيره على لغتهم التى أحسوا أنها أصبحت غريبة على المجتمع ، مطاردة فى وطنها» (٤) وحينما تحدث الجابزى عن مجلة خير الدين التونسية ودورها فى الحركة الشعرية التقليدية التى سميت هناك بالشعر العصرى قال : «والطريقة التى ترى مجلة خير الدين أنها كفيلة بإيصالنا لمطامحنا وإيقاظنا وتنبيه الأحاسيس الشريفة فىنا هو الشعر العصرى الذى يكسب النفوس تحمسا ويذكر بالنخوة والشهامة فتهب إلى القيام بواجب الحياة وتسعى لنوال الخيرات (٥) .

وعندما نشر حافظ إبراهيم قصيدته فى حرب اليابان علق عليها ناقد

(١) د. محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) أنيس الحورى المقدسى : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث ص ٧ .

(٣) تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ص ٩٣ - ٩٤ .

(٤) الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى الحديث ص ٣٩٦ .

(٥) الشعر التونسى المعاصر ص ٧٦ .

تونسي بقوله «هذا هو الشعر الذي تفيق به الأمة من مرقدتها وتحس وتشعر وتهض ، هذا هو الشعر الذي نفتخر به اليوم» (١)

فالوظيفة الاجتماعية للشعر ظلت هي المسيطرة على المفهوم الكلاسيكي الجديد كما كانت من قبل .

وقد تطلبت هذه الوظيفة الاجتماعية من الصور الشعرية أن تكون وسائل اقناع وتوضيح :

نرى ذلك بوضوح في قول الزاهري شاعر الجزائر :

وليس لنا الا الجزائر موطن	ترابك فيها واحد وتراي
هي الأم واست في الصبا كل مرضع	وفيها اهتدى الساعون سبل صواب
سأقضي لها حق الأمومة إنها	بلادى التي فيها محط ركابي
هي اللجنة الفيحاء من قبل نشأتى	وإن كنت ظلما نازل يباب
عروس تجلت في المحاسن خطبة	على جانبيه العز مد بناب (٢)

وفي قول شوقي إمام هذه المدرسة في قصيدته الأزهر :

يامعهدا أفنى القرون جداره	وطوى الليالى ركنه والأعصرا
ومشى على يبس المشارق نوره	وأضاء أبيض لجها والأحمرا
وأقى الزمان عليه يحمى سنة	ويذود عن نسلك ويمنع مشعرا
في الفاطميين انتمى ينبوعه	عذب الاصول كجدهم متفخرا

(١) المرجع السابق ص ٨٠ .

(٢) عبد الله الركيبي : دراسات الشعر في الجزائر الحديث ص ٢٩ .

عين من الفرقان فاض نيرها وحيا من الفصحى جرى وتحذرا (١) لقد أدرك هؤلاء الشعراء جيدا هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر . ومن ثم اعتمد الخيال الشعري لديهم في تجميعه للصور وحشده لها على مراعاة روح الاعتدال في الوضوح . وعلى الانصراف إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية ، وهي كلها أمور حسية تعيق الحدس من العمل ، وتحيل مدركات الشاعر إلى نوع من التأليف بين العناصر الحسية المعلومة .. الجزائر واست كل موضع ، واهتدى فيها الساعون ، وهي جنه وعروس * والأزهر معهد أفنى القرون جداره .. ومشى على يبس المشارق نوره . وأتى الزمان بحمي ويدود .. وعين من الفرقان .. الخ هذه الصور والعلاقات الحسية التي تضع في اعتبارها الأول أنها وسائل خارجية قائمة خارج المعنى وأن وظيفتها بالنسبة للمعنى ، تنحصر في التوضيح والتقريب والتأكيد .

ولقد ساعدت ظروف المجتمع العربي في هذه الفترة على تأكيد هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر ، فقد كان الكفاح هو السمة السائدة في الحياة العربية آنذاك « كفاح ضد الساسة الهدامين الذين يسعون إلى مصالحهم الذاتية وكفاح ضد الاجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، وكفاح ضد الأمراض الاجتماعية المتعددة (٢) » فلا غرابة إذن وأمام تلك المسئولية أن تتحول مهمة الشاعر من فنان يخلق الصور ويجري وراء الألفاظ إلى مفكر يرسم الطريق لابناء أمته (٣) .

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٧٨ .

(٢) عبد الجبار داود البصري : مقال في الشعر العراقي الحديث ص ٤٨ .

(٣) عربية توفيق : حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث ص ٧٦ .

حددت وظيفة الشعر العربي اذن كما رأينا طبيعية الصورة الشعرية ودور الخيال فيها ، ذلك الخيال الذى كان فى أغلب الحالات خيال حسن نتج عنه :

أولا : إن الشعر تصوير . والمقصود بالتصوير هنا أن مهمة الشاعر هى التقاط مجموعة من الصور المتداعية أو المفككة ، وأن الشعر بهذا فن تصويرى يتجه إلى العين ، ووسائله فى هذا أدوات مكانية منفصلة .

ثانيا : إن الصور الشعرية التى نتجت عن هذا الخيال صور زائدة عن المعنى ، فالمعنى قائم بدونها ، وأما دور الصور الشعرية هنا فهو الحلية والزر كشة التى توضح المعنى وتؤكد كده .

ثالثا : إن العلاقة بين مجموعة الصور الجزئية فى القصيدة الواحدة علاقة إضافية ، فعمل الخيال هنا هو التقاط العلاقات الحسية بين الأجزاء وحشدها فى مستواها الواقعى المادى وهذا يؤدى ، بدوره إلى أن تتحول العلاقات إلى علاقات مقتطعة مبتورة وضامرة .

وإن كان هذا لم يمنع كما قلت من أن نجد فى بعض نماذج هذا الشعر صورا نفسية وإيحائية وفيرة ، ولكنها لا تمثل فى الواقع سمة عامة وبارزة وإنما هى تجارب متناثرة نراها فى داخل بعض الأعمال ، أو لدى بعض الشعراء .

(٢)

ولم يكد الثلث الاول من هذا القرن ينتهى بأحداثه ومخلفاته حتى بدأت فترة جديدة فى حياة العالم العربى .

كانت فترة من التأزم والقلق المستمر كما كانت فترة مشحونة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية .

وكان من نتاج هذا التأزم والقلق والتغير أن أخذت أصوات جديدة ترتفع من آن لآخر تشارك في السياسة وفي التوجيه الفكرى وفي الأدب . أصوات شابه تتحدث من الأعماق بحرارة إيمان وشدة ، فقد كان جيلا جديدا مختنقا بهزائم الآباء ومآسى الوطن المحتل يطل على مجتمعه من خلال هذه الافاق الآهله بصدام الدم» (١) .

كان على هذا الجيل أن يكافح في هذا المجتمع «الساسة الهدامين الذين يسعون إلى مصالحهم الذاتية ، والأجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، والأمراض الاجتماعية العديدة التي سادت العالم العربى» (٢) .

من الطبيعى إذن أن يكون «شعراء هذه الفترة ممثلين لحملة راية التحرر للجيل الجديد ، فكانت موضوعاتهم الشعرية الصورة الرافضة لهذا الواقع الذى عاشوه . (٣)

الظروف الإجتماعية والسياسية والفكرية فى العالم العربى بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت إذن ظروفًا مهيئة لقيام حركة رومانسية . يقول امطانيوس ميخائيل «كانت الرومانسية فى الشعر العربى الحديث تمثلا واقعيًا وتشخيصًا لأبعاد تلك المرحلة وتناقضاتها، وكانت أيضا مجالها التعبيرى الإجتماعى المصاحب والذى سيرهص فيما بعد بصيرورة القضية العربية وتحديات

(١) محمد صالح الجابرى : الشعر التونسى المعاصر ص ٢٠٩

(٢) عبد الجبار داود البصرى : مقال فى الشعر العراقى الحديث ص ٤٨ .

(٣) ماجد أحمد السمرائى : نازك الملائكة ، الموجة القلقة ص ٥٨ .

الانسان العربي لواقع التخلف والقهر والمأساة . (١) .

في هذه الفترة بدأ تعرف الأدباء العرب على الحركة الرومانسية الذي جاء متأخر جدا بعد أن مضى على وجودها في أوروبا أكثر من قرن بأكمله — وبعد أن سيطرت على الحركة الأدبية في أوروبا مدارس أخرى متعددة كالدادئية والسريالية .

ظهر الجيل الجديد في الأدب العربي الحديث متأثرا بالظروف الرومانسية المحيطة ومتمثلا للمبادئ الرومانسية التي تعرف عليها هذا الجيل في الآداب الغربية وفي المترجمات عن هذه الآداب .

ومما ساعد على تقبلهم للفكر الرومانسي ظروف القصيدة العربية آنذاك فقد كانت تمر كما رأينا من قبل بفترة كلاسيكية جديدة ، مما دفع هذا الجيل إلى تقبل المبادئ الرومانسية «باعتبارها ثورة على حالة شبيهة بالحالة التي كانوا يواجهونها في الشعر العربي المعاصر لهم ، وهكذا لم يحل دون الانفعال بالرومانسية أنها كانت تعد في حكم الميتة في أوروبا في ذلك الوقت (٢)

يقول العقاد عن هذا الجيل الجديد : «فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ، وهي مع إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والاطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولاأخطىء إذا قلت إن «هازليت» هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد» (٣)

(١) دراسات في الشعر العربي الحديث ص ١١٤ .

(٢) د . محمد الربيعي : في نقد الشعر ص ١٢٩ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٩٢ .

بدأت الفترة الرومانسية في الشعر العربي الحديث بمبادئ نظرية تمثلت في آراء العقاد وشكري والمازني في مصر ، وآراء ميخائيل نعيمة وشكر الله الجرجاني والياس قنصل في المهجر كما وضحت في كتبهم ؛ الغربال والمنقار الأحمر وأصنام الأدب .

وقد تمثلت هذه الآراء إلى حد بعيد الفكر الرومانسي الغربي للدرجة أنها كانت في أغلبها ترديداً للمبادئ والأفكار التي نادى بها كولردج ووردزورث خاصة .

ففي مجال الخيال وأثره في الصورة الشعرية وهو مايعنينا في هذا الباب نتقابل في البداية مع هذا التمييز بين الخيال والتوهم الذي ذكره عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه والذي يذكرنا مباشرة برأي كولردج الذي سبق وذكرناه في الفصل السابق .

يقول شكري إنه يجب التمييز في معاني الشعر وصوره بين نوعين نسمى أحدهما التخيل والآخر التوهم ، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود (١) .

فباستثناء اشتراط شكري للتخيل تعبيره عن الحق ، نجد أن العبارة تكاد تكون ترجمة ضعيفة لتفرقة كولردج بين التوهم والخيال .

وربما يكون قصد شكري من اشتراطه في التخيل التعبير عن الحق ، ربما يكون قصد شكري ما قاله كولردج من أن التخيل يتم مع الإرادة الواعية .

(١) ديوان عبد الرحمن شكري ، جمع وتحقيق نقولا يوسف ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .

وعلى كل فنحن نلمح مثل هذا القول مرة أخرى عند العقاد عندما يقول عن الخيال «إنه ملكة تعين على الصدق والصواب» (١) مما يجعلنا نقول أن ، هذه الآراء النظرية بنت تحديدها للخيال على أساس أن له علاقة متينة بالواقع فرأت فيه وسيلة فعالة لإدراك الحقائق .

رأت هذه المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث — أن الشعر تعبير عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم . يقول شكري : «فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها» (٢) ويقول المازني «ثم تأمل الشعر ، أليس شعوراً مترجماً» (٣) ويقول العقاد « الفن والأدب وجدان ولكنه وجدان لإنسان » (٤) والشعر استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها في القلب الجميل (٥) . ويرى ميخائيل نعيمة أن «الشاعر من يمد أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم ، وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحول كل أبصاركم إلى ما انطوى تحتها فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار (٦) وأن تجربة الشاعر «تجربة نفسية» (٧) .

واضح من هذه الآراء أن هؤلاء الشعراء قد حاولوا في آرائهم الاقتراب من فكرة الخيال الخلاق التي رأيناها من قبل عند الرومانسيين ، وللمازني

(١) مجله الثقافة، القاهرة — ٣٠ مايو ١٩٣٩ .

(٢) الديوان ، مقدمة ج ٤ ص ٢٨٨ .

(٣) حصاد الهشيم ص ٢٢١ .

(٤) مقدمة ديوان بعد الا عاصير ، خمسة دواوين للعقاد ص ١٩٧ .

(٥) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٣ .

(٦) الغربال ، ص ٨٩ .

(٧) الغربال ، ص ٧٤ .

في هذا عبارة نثقترب اقتراباً شديداً من وظيفة الخيال الثانوي عند كولردج ، يقول المازني : «ليست قدرة الشاعر هنا في أنه أوجد شيئاً من العدم فذاك محال ولكن قدرته في أنه استطاع أن يكون صورة من أشات صور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضاراً واضحاً» (١) .

ففي هذه الآراء التي حاول بها العقاد والمازني وشكري ونعيمة أن يعرفوا الخيال وصلته بالشعر سنرى بلاشك انعكاساً للآراء الرومانسية التي سبق الحديث عنها ، وسنرى صدى عبارات كولردج ، وسنرى صدى هذه العبارة الورد زورثية « إن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية » (٢) .

وقد تناولت هذه الآراء النظرية ضمن ماتناولت أدوات الخيال الشعرية من مجاز شعري وتشبيه ، ورأت أن هذه الأدوات ضرورة لازمة لاينشط الخيال بمعزل عنها ، فرأى العقاد : أن وظيفة التشبيه نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى نفس «وبقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه» (٣) . ورأى المازني أن «العاطفة في الشعر هي الأصل في هذه الحسنات التي يخلعها عليه قائله» (٤) .

كذلك دعت هذه الآراء إلى وحدة فنية شعورية في القصيدة الشعرية . فرأى شكري أن وظيفة الشاعر في الابانة عن الصلات التي تربط أعضاء

(١) حصاد الهشيم ، ص ٢١٥ .

(٢) Enright, D.J. & Chickera : English Criticial Text s, P. 165

(٣) الديوان في الأدب والنقد ، ص ٢١ .

(٤) الشعرغاياته ووسائله ، ص ٢٢ - ٢٣ .

الوجود ومظاهره ، والشاعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق (١) .
ويقول العقاد «فالقصيد الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز
من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين» (٢) :

وبالرغم من خطورة هذه المبادئ النظرية عن الخيال الشعرى والصورة
الشعرية وأهميتها إلا أنها فى الواقع لم تظهر فى شعر هؤلاء الرواد بقدر واضح
ولمّا ظهرت فى شعر الجيل التالى فى المهجر وأبولو ، ولهذا يمكننا أن نسمى
مرحلة مدرسة الديوان بالمرحلة التمهيدية فى الحركة الرومانسية :

فإذا تركنا هذه الآراء النظرية التى نادت بأغلبها مدرسة الديوان ونظرنا
فى شعر هذه المرحلة فسنلاحظ أولاً تفاوتاً شديداً بينهم فى الإنتاج الشعرى .
فبينما نرى شكرى وجدانيا من أعماقه :

ألا ياطائر الفردوس إن الشعر وجدان

نرى العقاد ذهنياً ، ونرى المازنى بين الذهنية والوجدانية .

وبغض النظر عن شعر المناسبات الذى انتشر فى أعمالهم ، فلقد حاولوا فى
شعرهم أن يعبروا عن عواطفهم فى قصائد حملت لأول مرة عناوين تشي بهذه
العاطفة ، فرى عند المازنى (الماضى — الدار المهجورة — أحلام الموتى — ثورة
النفس — الوردة الدابلة — مناجاة شاعر — عتاب — ثورة النفس فى سكونها)
من قصائد الجزء الأول من ديوانه . ونرى للعقاد : جمال يتجدد — الثوب
الأزرق — ليالى رأس البر — من قصائد ديوانه هدية الكروان ، ونرى عند

(١) الديوان — مقدمة ج ٤ ، ٢٨٧ .

(٢) الديوان فى الادب والنقد ، ص ١٣٠ .

شكرى أمثال مخاطبة المجهول والشاعر وصورة الكمال وعصفور الجنة وحلم
البعث ؟

وقد حرص الشعراء الثلاثة في شعرهم على التزام نوع من الوحدة الفنية
في القصيدة تمثلت في ترابط أجزاء القصيدة وإن لم يحققوا مفهوم الوحدة
العضوية إلا في قليل .

ومن قصائد شعراء الديوان التي يمكن أن نتمثل فيها وحدة عضوية
بالمفهوم الرومانسي قصيدة المازني «في جوارها» ، وهي عبارة عن حديث
بين الشاعر وطفله بعد وفاة زوجته (١) .

ولثمته ؟

لم أكلمه ، ولكن نظرتني

ساءلته : أين أمك ؟

أين أمك ؟

وهو يهذي لي ، على عادته

مذتولت ، كل يوم

كل يوم

فانثني يبسط من وجهي الغضون

ولعمري كيف ذاك ؟

كيف ذاك

(١) حصاد المشيم ، ص ١٣ .

قلت ، لما مسحت عيني يداه

«أترى تملك حيلة» ؟

أى حيلة

قال : ماتعنى بذا يا أبتساه ؟

قلت «لاشئء أردته»

ولثمته «

القصيدة إيقاع حزين دافئ بلحظة إنسانية جانبية ، يتداخل فيه الحوار الصامت والحركة والألفاظ لتولد سيلا متدفقا من المشاعر الإنسانية ... لم ينقل إلينا الشاعر هذه المشاعر ، ولم يعبر عنها بأى شكل من أشكال المجاز التقليدى ... لاتشبيه ولا استعارة ، وإنما هناك الإيقاع النفسى الفياض ، هذا الإيقاع الذى تعينه معاينة حدسية .. فمن خلال وطأة الإحساس بمرارة الهزيمة ومعاناة الموت كقضية خاسرة ، جمع الشاعر عناصر مأساته كإنسان . صغيره إلى جواره يربت عليه فى حنان ، ويزيل ماتغضن فى وجهه ، يتساءل عن أمه ... هكذا هو كل يوم . وهذه هى قضيته الوحيدة فى طفولته الصغيرة ، لكن ماذا يملك الأب فى موقف العاجز أن يصنع . لم يتشنج ولم يسح الدمع مدراراً ، وماستمطر السماء على قبرها .. إنه يتعامل مع الأشياء ببساطة تتوافر فيها الإنسانية الخالصة .

إن أعظم المصائب لاثحول بين الإنسان وبين ممارسة يومياته الصغيرة . فياكل ويشرب ويحزن كذلك . إن كل ماصنعه المازنى هو أنه ساءل صغيره صامتا : أين أمك ؟ وهكذا يكون سؤال العاجز للعاجز ، والشاعر يدرك هذا جيدا ، فهو لا يلبث أن يخاطب صغيره قائلا «أترى تملك حيلة؟» إنه فى الواقع

يخاطب نفسه أكثر من مخاطبته لصغيره ، فالصغير العاجز لا يدرك وقائع الأمور ، ومن ثم يرد على أبيه قائلا « ماتعنى هذا يا أبتاه »؟ لكن الكبير العاجز يدرك حقيقة المأساة وأبعادها ، فلم يملك إلا أن يتمم « لاشى » أردته » ثم يلثم صغيره وتنتهى قصيدة المازنى الرائعة ، وبناتها نشعر أننا كنا داخل تجربة نفسية ، وأن معاينتنا لها لم تكن معاينة حسية اتجهت إلى أبصارنا وأسماعنا وإنما هى معاينة حدسية فى الدرجة الأولى ، إنها وأن تكن وسائلنا الحسية هى التى التقطتها ، لكن إدراكها وإدراك م فيها من شحنة انفعالية لم يكن ليتأتى لنا لو لم نعمل حدسنا فيه على نحو من التقمص الوجدانى .

وتبقى القصيدة بعد هذا شاهدا من الشواهد القليلة فى شعر الجماعة على تمثل الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية ، فلا شك أن هذه القصيدة الهامة تمثل وحدة بناء عضوى متكامل .

بداية القصيدة بداية تقريرية عادية « ولثمته ، لم أكلمه ، ولكن نظرتى ساءلته أين أملك » . لكن لا تلبث هذه البداية أن تثير مجموعة من التركيبات الانفعالية يجمعها الشاعر فى بناء نام متصاعد « وهو يهذى لى على عادته ، مذ تولت ، كل يوم » ، « فأننى يبسط من وجهى الغضون » « كيف ذاك ، مسحت وجهى يداه » « أترى تملك حيله أى حيلة » ، ماتعنى هذا يا أبتاه « لاشى » أردته ولثمته » .

فنحن هنا أمام وجود عضوى ينمو نموا داخليا متواليا ، وتلتحم فيه الأجزاء التحاما بنائيا .

وقصيدة إلى جوراها هذه من القصائد القليلة فى شعر الجماعة التى لم

تعتمد على وسائل مجازية خارجية ، وإنما اعتمدت على إيقاع نفسى داخلى على النحو الذى رأيناه من قبل .

أما أغلب شعر الثلاثة فقد اعتمد اعتمادا كبيرا على الاستعارة والتشبيه والمجاز ، وربما اعتبروها وسائل منشطة للخيال الشعرى . وللعقاد فى هذا قصيدة صغيرة اسمها «حسرة متلفة» من ديوانه وحى الأربعين ، تفيض رغم صغرها بهذه الصور المجازية :

يا له من فـم	يا لها من شفة
يا لشهد بها	كدت أن أرشفه
يا الزهر بها	كدت أن أقطفه
حلوة ويحها	غضة مرهفة
حسرتى بعدها	حسرة متلفة (١)

ومن هذه النماذج قصيدة المجهول لشكرى (٢) فهى على ما فيها من دفقة شعورية حادة وملحة تعتمد اعتماد كبيراً على مكونات حسية لأجزاء الصورة :

كأن روحى عود أنت تحمله	فابسط يديك واطلق من أغانيه
والروح كالكون لا تبدو أسافله	عند اللبيب ولا تبدو أعاليه

* * *

كأننى منك فى ناب لمفترس	المرء يسعى ولغز العين يدميه
كم تجعل العين طفلا حار حثره	ورب مطلب قد خاب باعيه
لو النبال نبال القوس مصمية	كنت أدريت بسهم القوس أرميه

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٤٦ .

(٢) الجزء الخامس - ديوان شكرى ، جمع وتحقيق نقولا يوسف .

فالتخيال عند الشعراء الثلاثة كان لا يزال خيالا حسيا ، صورته موجهة أساسا إلى حواس القارئ ومدر كاته الخارجية ، لكن الجديد الذى أضافوه إلى هذا الخيال أنه أصبح خيالا ناميا موحيا . فالاستعارة فى قول شكرى « كأننى منك فى ناب لمفترس » لا تقف أبدا عند حد المشاكلة والتزام وجه الشبه بين جزئيهما ، وإنما تتعدى هذا إلى مجموعات من الدلالات العديدة غير مجرد الدلالة المنطقية والذهنية .

فإلى جانب تشبيهه لنفسه بالفريسة فى ناب وحش مفترس هو المجهول نستطيع أن نرى الإحساس بالضعف والهزيمة وقلة الحيلة والتخبط العشوائى والاستغاثة وطلب النجدة فى مواجهة القوة المفترسة المتأكدة الواثقة التى تهتم بالإلتهاام فى تحد غير آبه بشئ^٤ والممارس للحظة العنف بكل قسوتها .

فهذه الدلالات وإن كانت قريبة التأتى ، ومستنتجة بطريقة ذهنية ، إلا أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على نشاط خيالى خلاق فى تجميع أجزاء الصورة . والافاعط الصورة معى فرصة التخلق ، فهذا هو الوحش المفترس وقد تعلق فى نابه فريسته . إنها بلاشك بين الحياة والموت تجاهد فى استغاثة لاهفة وتضرب على غير هدى فى محولة للنجاة . إنها الآن فى مواجهة أبشع اللحظات الإنسانية لحظة الموت . وإدراك الإنسان للحظة الموت داخل الإحساس بألم اقتراب النهاية يجعل السلوك الإنسانى بلاشك سلوكا هستيريا .

وفى مواجهة هذا التخبط الهستيرى ، والاستغاثة وهلع اللحظة يقف الوحش فى تحد واثق .

فالصورة التى قدمه بها الشاعر صورة ساكنة لا تبدو فيها أية حركة . إنه ينتظر تحديد اللحظة كما يشاء .

تأمل هذه الصورة بكل متداعياتها ، وعائنها من خلال صورة أخرى
تتبدى في موقف الإنسان بعجزه وضعفه وأحزانه في مواجهة المجهول بجمته
الغير متوقعة .

فالصورة وإن كانت تعتمد هنا على نوع من الخيال الحسى إلا أنها صورة
موحية متسعة الدلالة .

* * *

وهكذا استطاع شعراء هذا الجيل فى شعرهم — مع اعتمادهم على الخيال
الحسى — أن يتجاوزوا فى بعض أعمالهم مجرد العلاقات المباشرة بين مكونات
هذا الخيال إلى علاقات لها بعض الدلالات الإيحائية .

وقد ارتبط بهذه الملاحظة سعيهم للوصول إلى تحقيق مفهوم عضوى فى
القصيدة الشعرية على نحو مانادوا فى مقدمات دواوينهم ومقالاتهم النقدية .

* * *

وبالرغم من أن شعراء المهجر دعوا لمثل مادعت إليه مدرسة الديوان كما
رأينا إلا أنهم كانوا أكثر إخلاصا لدعواهم ، وأكثر تناسقا بين شعراتهم .
عاصرت دعوة مدرسة المهجر دعوة الديوان . فصدر غربال نعيمة بعد
الديوان بحوالى عامين (١) ، وفيه دعا نعيمه لمثل مادعا إليه المازنى والعقاد فى
كتابهما على النحو الذى رأيناه من قبل . لكن الملاحظ أن شعر المهجر كان
أكثر تمثلا لمفهوم الخيال الرومانسى من شعر المازنى والعقاد وشكرى ، ربما

(١) صدر الديوان عام ١٩٢١ والغربال عام ١٩٢٣ . مصطفى بدوى مختارات من الشعر

لأنهم كانوا أكثر احتكاكا بالفكر الغربي في موطنه ، ولأنهم بحكم طبيعتهم كمهاجرين كانوا أقل تمسكا بالعادات والتقاليد ، كما كانت هذه الهجرة استزادة في نمو إحساسهم الرومانسي .

وأيا كان السبب فقد كان الشعر المهجري أكثر تجانسا وتجديدا. وأول مانلاحظه في هذا تمثل الوحدة العضوية .

لقد سيطر الإحساس بهذه الوحدة حتى في اختيارهم لأسماء دواوينهم ، التي أصبحت وقد سيطر عليها إحساس واحد يستشف من عنوان الديوان . نرى هذا بوضوح في أسماء تلك الدواوين أمثال : أوراق الخريف لندرة حداد ، الأرواح الحائرة لنسيب عريضة ، همس الجفون لميخائيل نعيمة ، الأعاصير للقروى وأحلام الراعي لإلياس فرحات .

واستطاع جبران ونعيمة وأبو ماضي ونسيب عريضة وندرة حداد ورشيد أيوب والقروى وإلياس فرحات وفوزي وشفيق معلوف وشكر الله الجر وزكي قنصل ، أن يقدموا شعرا تسيطر عليه الإيحائية في الصور والخيال . يقول نعيمة من قصيدته «الطمأنينة» :

من سراجي الضئيل	استمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم	وانطفئ يا قمر
من سراجي الضئيل	استمد البصر (١)

(١) مختارات من الشعر العربي الحديث ، ص ١١٧ .

فنحن هنا أمام صورة مركبة قد تبدو للوهلة أن مكوناتها حسية ولكنها في الواقع أبعد من هذا بكثير ، فهي تعتمد في المرتبة الأولى على مدركات وهمية ينسج منها الشاعر صورة خيالية تعتمد على ما يمكن أن تثيره من مشاعر وجدانية في حدس المتلقي . فالسراج والليل والظلام والنجوم والقمر كمكونات للصورة ليست هي هذه الأشياء في واقعيتها المحسوسة المحدودة . إنها أشياء أخرى تنتمي إلى عالم الوهم الذي يخلق من هذه الرموز تهويمات لا محدودة .

القطعة السابقة من قصيدة بعنوان «الطمأنينة» ، وهي تحاول اعطاء حالة وجدانية لتجربة الباحث عن الطمأنينة في هذا الوجود ، الذي يشعر كلاهما بأنه غريب عن الآخر .

قد يبدو من الوهلة الأولى أن الشاعر يتحدى هذا الوجود عندما يقول في بداية قصيدته :

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
فاعصمني يا رياح وانتحب يا شجر

لكن المعاشة الواعية سترينا شيئا آخر ، سترينا شاعرا مهزوما مندحرا ينعي نفسه وهزيمته ويرثي هذه النفس بسخرية حارقة .

إن وسيلتنا إلى إدراك هذا كله ، أجزاء الصورة التي تمثل في الواقع رموزا نفسية لحالة وجدانية معينة . فمن حياته القصيرة المحدودة التي تذوى وتذبل شيئا شيئا يستمد الشاعر مكونات وجوده ، فهو وجود آت ليذهب ، ومادام هذا هكذا فسيان أن يأتي الليل أو يختفي الفجر ، فوجوده كإنسان لا يعتمد مطلقا على معطيات خارجية مهما تكن . إنه إنما يعتمد على محدوديته كإنسان خلق لموت .

والشاعر لم ينقل إلينا هذا الاحساس بطريقة مباشرة ، وإنما بطريقة أقرب إلى لغة النقل في الأحلام . فسياق الصورة الشعرية يرينا شاعراً يتحدى الوجود ولا يهتم إذا اختفى الليل أو مات الفجر أو انتحر النهار أو اختفت النجوم .

ولكن هذه الطمأنينة المتحدية تخفى تحتها حالة وجدانية مخالفة ، إنها تخفى حالة من الإنهزام الساحق والاحساس بسيطرة اللاجدوى .. إن وسيلة الشاعر لاثارة هذا الاحساس كانت عناصر الصورة نفسها ، ولكن بمستواها الآخر بالمستوى النفسى الذى يهتم بالاستغراق فى الالهواء .

وما عناصر الصورة عندئذ سوى رموز نفسية تستثير من مجموعها ككل مترابط اللحظة الوجدانية التى عاشها الشاعر .

* * *

وقد استطاعت هذه المبادئ الشعرية والنقدية السابقة إلى جانب النصوص الشعرية التى قدمها شعراء الديوان والمهجر أن تمتد وتنتشر فى جيل بأكمله وأن تقدم إليه وجهة نظر أكثر جرأة وأكثر تفهماً .

فانطلق هذا الجيل بعد أن زالت من الوجدان العربى عقدة الخوف التى سيطرت على الأجيال السابقة فى تعاملهم مع التجديد والتطور والنظر فى مقومات الفكر الغربى ، واقتربت آراؤهم النظرية أكثر من الرومانسية الغربية فاندفعوا يقررون مع أبى شادى أن الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ماخلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها» . (١)

(١) مجلة أبولو - المجلد الاول ، يونيه ١٩٣٣ ،

يقول الشاعر السوداني على مدني في كتابه «أعراس ومآتم»: أنا شاعر
أطير بأجنحتي الأثرية في الفضاء ، أنا مخلق في سماء الحرية ، مترنم بأناشيد
الوقت ، منصرفة أذني عن أغنية الماضي ، وعن ألحان المستقبل .. أنا شاعر
مجنون ، الشعر مظهر من مظاهر النفس ، وأنا مجنون . فشعري جبار مع
الليل ، ثائر مع العواطف الهوجاء ، ظالم مع البحار ، قاس مع الموت .. أنا
شاعر مجنون أسكب ذوب شعوري أمام ابتسامة الزهور ونضارة الورد : (١)
ويقول الشابي متحدثا في رسالة من رسائله عن مصدر الألم الرومانسي :
«إن قلبي هو منبع آلامي في هذا العالم . ومن يدري ؟ لعله سيكون منبعاً لمثل
هاته الآلام في عالم آخر (٢).

ويتحدث إبراهيم ناجي عن الوحدة العضوية في رسالة بعث بها إلى الدكتور
طه حسين تعقيبا على نقد الدكتور لديوان ناجي «وراء الغمام» في مجلة الوادي
يقول ناجي مخاطبا الدكتور : «ربما بترت البيت بترًا ، وجئت نحاسبنا على
إصبع مقطوعة ، أو ذراع قسوت عليها فخلعتها من نصلها ، وقد كانت
جميلة في مكانها ، ساحرة على جسدها .. ولم أجذك مرة واحدة تحفل بالعمل
الفني كوحدة ، وتتكلم عنه كبناء» (٣)

وقد استطاعت هذه الرومانسية أن تسود أرجاء الوطن العربي في فترة
زمنية واحدة تقريبا . ففي الفترة التي ظهرت فيها مجلة أبولو في مصر (١٩٣٢) (٤)

(١) نقلا عن د. محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ١٧٥ .

(٢) الجابري : الشعر التونسي المعاصر ، ص ٢٥٥ .

(٣) صالح جودت : ناجي ؛ حياته وشعره ، ص ٨٨ .

(٤) د. محمد مصطفى بدوي : مختارات من الشعر العربي الحديث

ظهرت في السودان مدرسة الفجر (١٩٣٢ - ١٩٣٤) (١) وظهر في ،
تونس الثالث الرومانسي ؛ أبو القاسم الشابي ومحمد البشروش ومحمد
الخليوي (٢) .

ولقد كانت مجلة أبولو مركز استقطاب شعراء الرومانسية العربية —
إلى جانب بقايا التيار التقليدي في الواقع — فنشر فيها من مصر أحمد محرم
وحسن كامل الصيرفي والدكتور علي العناني وإبراهيم ناجي وأحمد الشايب
ومحمود أبو الوفا وأحمد ضيف وعلي محمود طه ، ومن السودان عبد الله عبد
الرحمن ومحمد أحمد المحجوب وتوفيق أحمد البكري ، ومن تونس أبو القاسم
الشابي ومحمد الخليوي ، ومن العراق محمد مهدي الجواهري وحسن الظريف
ومن المهجر إيليا أبو ماضي ورياض المعلوف . (٣)

* * *

من تفحصنا لنتاج هذا الجيل سوف نجد أنه يعتبر في الواقع مرحلة تأكيد
للدور الذي قام به الرواد في مرحلة الديوان والمهجر ، أو بمعنى آخر مثل
هذا الجيل الجانب التطبيقي لآراء الجيل السابق .

لقد قام هؤلاء الشعراء وأمثالهم بتأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة
في وجدان الذوق العربي كما وصلت إليه عند شعراء الديوان والمهجر وخاصة
فيما يتعلق بمفهوم الخيال والصورة . وكان من نتاج هذا أن أخذ الشعر يستخدم

(١) د حسن عباس صبحي : الصورة في الشعر السوداني ، ص ١٥ .

(٢) الجابري : الشعر التونسي المعاصر ، ص ٢٠٩

(٣) د. محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي — الحلقة الاولى ، ص ٩٢ - ٩٣ .

لغة جديدة فيها الكثير من الحيوية والايحاء والقدرة على التعبير على الحلجات النفسية» (١) .

وقصيدة «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي ترينا بوضوح هذا الاستخدام الموفق للصور الایحائية الملتصقة بالتجربة العاطفية ، والذي أصبح الإتجاه الغالب على شعر هذا الجيل الرومانسى كما يتبدى فى شعر أمثال على محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وصالح جودت وابراهيم ناجى ومحمد البشروش وغيرهم

تبدأ قصيدة الصباح الجديد «للشابي بخطاب من الشاعر إلى جراحه وشجونه أن تسكت فقد مات عهد النواح وأطل الصباح الجديد» :

اسكنى	ياجراح	واسكنى	ياشجون
مات	عهد النواح	وزمان	الجنون
وأطل	الصباح	من وراء	القرون

وهو المقطع الذى سوف يطالعنا به الشاعر داخل القصيدة أكثر من مرة كلما استرسل فى التعبير .

لنترك المقطع الآن ولنمض مع الشاعر :

فى فجاج الردى	قد دفنت الألم
ونثرت الدموع	لرياح العدم
واتخذت الحياة	معزفا للنغم
اتغنى عليه	فى رحاب الزمان

(١) د عبد القادر القط : (لغة الشعر الحر) : قضايا ومواقف ، ص ٢٢ .

مكونات هذه الصورة .. فجاج الردى ، دفنت الألم ، نثرت الدموع ،
رياح العدم .

ونحاول أن نتساءل .. هل يمكن أن تدل هذه الرموز الحسية بشكلها هذا
على الانتصار الذى يحاول الشاعر أن يوهمنا به فى مقطعه المتكرر ؟ الاجابة
القاطعة : لا يمكن إلا أن تكون إيجاءات بالهزيمة والاندحار ، وماطلب الشاعر
من جراحه وشجونه أن تسكن وتسكت الا استسلام قليل الحيلة .

ونمضى مع القصيدة قليلا لنجد مفتاحها يأتى من خلال هذا الانتصار
المهزوم :

فعلام	الشكاة	من ظلام يحول
ثم يأتى	الصباح	وتمر الفصول ..؟
سوف يأتى	ربيع	إن تقضى ربيع

فالوجود الخارجى كوجود قائم موجود باستمرار ، ولكنه وهذا هو
المهم — فى قضية الذات — كوجود معين من الذات ، يرتبط فى وجوده
بوجود هذه الذات . ومن ثم فإن وجوده القائم المستمر لا يمكن أن يحمل أى
نوع من العزاء لهذه الذات الأسيانة بجراحها وشجونها .

وهكذا تصبح الدعوة التى يستجيب لها الشاعر بعد هذا فى قوله :

من وراء الظلام	وهدير المياه
قد دعانى الصباح	وربيع الحياة
ياله من دعاء	هز قلبي صده
لم يعد لى بقاء	فوق هذى البقاع

تصبح هذه الدعوة قمة الاحساس بالحيية . فهي لا يمكن أن تكون دعوة اتحاد صوفية ، وإنما هي احساس بأنه إذا لم يكن هناك مفر فلتأت اللحظة إذن . وهكذا تأتى نهاية القصيدة مرثية حادة مؤلمة :

الوداع ؟ الوداع يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقي فى الخضم العظيم
ونشرت القلاع فالوداع ! الوداع

إن الشاعر وإن كان قد أصبح جزءاً من الوجود اللانهائى بانطلاقه الواهم ، إلا أنه لا يزال بعدها يحاول أن يبحث عن الذات باسناده الفعل نشر إلى تاء المتكلم .

نحن هنا أمام شاعر عاجز بحيرته وقدرته ، تطارده همومه وأشجانه فيحاول أن يبحث لها عن مخرج ولو بالهدفة العاطفية التى تعكس كسلوك كميات هائلة من مرارة العاجز ، ولكنه لم يستطع رغم هذا سوى الاستلام .

إن وسيلتنا لإدراك هذه الشحن العاطفية كان فى البحث وراء الطاقات الالچائية الكامنة خلف المفردات المكونة للصورة التى ترتبط ببعضها بعاطفة داخلية غير منظورة أحالت هذه المفردات إلى رموز تترايط مع بعضها بشكل تفسيرى وتوليدي .

وهكذا أصبح هذا الخيال المشكل هو المسئول الاول عن وحدة بناء فى فى القصيدة الشعرية أقتربت فى نماذج كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية فى مفهومها الرومانسى ، وابتعدت فى نماذج أخرى إلى حد الاكتفاء بوحدة الموضوع فقط .

. . .

وهكذا قام شعراء الديوان والمهجر بدور الرواد الأوائل في الدعوة إلى المبادئ الرومانسية وفلسفتها في الصياغة الشعرية متأثرين في مبادئهم هذه بالرومانسية الغربية وبالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية المحيطة ، وبالظروف التي كانت تمر بها القصيدة العربية آنذاك .

ورأينا كيف أنهم في مبادئهم هذه ، خاصة تلك التي تحدثوا فيها عن الخيال ودوره في الصورة الشعرية وعناصر هذه الصورة كانوا نقادا نظريين بارعين ، لكنهم حين اتجهوا إلى تمثل هذه الآراء ، وفقوا في بعضها واخفقوا في البعض الآخر .

وتعرفنا على أشعارهم وأشعار جيل امتد معهم وبعدهم وتابع تأكيد مفاهيمهم الشعرية من بعدهم ، من الاتجاه إلى الذاتية أكثر في محاولة للتعبير عن التجربة كتجربة نفسية ، ومن الاعتماد على الإيحاء والرمز . وهكذا ، كانت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث «حركة تقديمية تعبر عن فرحة الفرد بذاته التي تحققت في العصر الحديث بعد أن ظلت ضائعة قروناً طويلة تحت وطأة الاستعمار التركي والنظام الإقطاعي ، كما كانت تعبيراً عن عواطف الإنسان العربي التي بقيت مغمورة طوال تلك القرون تحت ركام من شعر المديح والاخوانيات والمناسبات» . (١)

(١) د. عبد القادر القط : الشعر الحر : قضايا ومواقف ، ص ٢٣ .

الفصل الثالث

الخيال والصورة في الشعر الجديد

أولا : موقف الشعر الجديد من الخيال والصورة

كان الشعر العربي الحديث منذ الثلاثينيات قد مر بتجربة شجاعة فنية تمثلت في الثورة الرومانسية التي درسنا أثرها في الخيال والصورة . وعندما اندلعت نيران الحرب الثانية فاجأت هذه الحرب الشعر العربي وهو مستغرق في رومانسية هاربة متأثرة بأشعار محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه . وكانت قصائد هذين الشاعرين قد أصبحت نماذج تستهوى من يحاول أن يعزف على القيثارة الشعرية ، وربما لم ينازعها ثالث هذه المكانة ، وإن استطاع أنور العطار أن يستميل إليه عدداً غير كثير من أنصار طريقته» (١) .

لقد استطاعت الثورة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة أن تحدث هزة غير عادية في المفهوم الشعري وأسس التذوق الفني ، وكان من نتيجة هذا أن بدا كل شيء بعد ذلك قابلاً للتغيير .

وكانت النتيجة المباشرة لهذه القابلية للتغيير ، وظروف الحرب الثانية وماتج عنها من إحساس حاد بضرورة التغيير والتبديل في كل شيء ، كانت النتيجة المباشرة بالنسبة للشعر العربي الحديث أن أصبح هذا الشعر ميداناً لتجارب شعرية متلوثة .

فتعددت الأصوات الشعرية ، ولكنها اتفقت كلها في أنها كانت تجارب جديدة تغتنى باستمرار محاولتها الدائبة المستمرة للبحث عن شكل جديد ، للقصيدة الشعرية .

وشهد الخيال الشعري والصورة الشعرية كجانب من جوانب لغة الشعر

(١) د. إحسان عباس : بدرشاكر السياب ، ص ٣٠ .

مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول إلى مفهوم شعر جديد ينسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره .

كان هجوم شعراء الشعر الجديد العنيف على البلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية الهدارة « يدفعهم إلى التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر بالإكثار من الصور الشعرية ، وكانوا يعانون فوق فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية ، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التي بدت كأنها تحترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم ، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر فلجأوا إلى الصورة والأساليب الموارية من أسطورة وفلكلور وإشارة ورمز .

وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغنى بالصورة في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حتى يتنفس بروح العصر الحديث (١) .

كان من الطبيعي إذن أن يرفض الشاعر الجديد الأشكال البلاغية التقليدية ، فرآها « تركيبا ذهنيا حرفيا جافا ومباشرا وغير قادر على إثارة العواطف (٢) وأنه إذا قبلها « كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكري وفقا لهذه الصور ، وهو عندئذ لن يضع صورا بالمعنى الفني المؤلف للصور بل سيضفي النسق الطبيعي القبلي على الفكرة ، فتخرج الصور عند ذلك أشكالا

(١) د. سليم الخضر الجيوسي : الشعر العربي المعاصر : تطوره ومستقبله ، صص ٤٨-٤٩

(٢) إيليا حاوي : الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر ، مقال - مجلة الآداب البيروتية ،

شباط (فبراير) ١٩٦٠ صص ٥٣ - ٥٤ .

صحيحة مبرأة من كل تشويه ولكنها ليست صورة على الإطلاق « (١) لأنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ، بل كانت ثوبا مفصلا سلفا « (٢)

إن أهم ما يميز هذه الصورة الشعرية الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة ، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها ، لا من عناصر الواقع الحسية .

فلم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقى مصادر صورته من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه . وأصبحت الصورة الشعرية بالتالي صورة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة .

لتأمل هذه الصورة من قصيدة « فصل المواقف » لأدونيس :

« الزمن فخار ، والسماء طحلب » . ماذا تفعل ؟

— أصير الرعد والماء والشئ الحى .

— وحين تفرغ المسافات حتى من الظل ؟

— أملؤها أشباحا تخرج من الوجه والخاصرة .

وترشح بالحلم وذاكرة الشجر .

— وحين لاتواتيك الدنيا ؟

— الهو بعينى ليزدوج فيها العالم

أرى السماء اثنتين

الأرض اثنتين

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ١٢٩

(٢) د. مصطفى ناصف : الصورة الشعرية ، ص ١٧٠ .

— إلا أنا —

أبقى « واحدا » (١)

إن أول ما نلاحظه هنا هو أننا أمام تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع. إنها صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجى وفقا للمشاعر الذاتية الداخلية .

لقد فقدت الكلمات الحسية فى فلسفة الصورة الشعرية الحديثة كما يقول ادمان « كل ما يمكن أن تثيره خلال الاستعمال الروتينى ، وأصبح على الشاعر الحديث أن يثير فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار » (٢) .

فقد اصطبغت الصورة الشعرية باساس موقف الشاعر من الوجود ، هذا الموقف الذى اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة . لقد أدرك الشاعر الحديث أن عالمه لا يعطيه أنماطا واضحة للاستجابة ولهذا فهو مضطر إلى أن يفكر ويشعر فى حدود ذاته .

« لقد عاش أسلافنا فى ظل حضارت كانت تمدهم بمواقف واضحة من معظم ما تجرى به الحياة فكانت استجابة الشاعر لما جريات الحياة تتميز بمزيد من الحساسية ، ولكنها تنطوى على مواقف لافضل فيها للشاعر نفسه . بعبارة أخرى كان الشاعر يسخط أو يثور أو يكره أو يخاف طبقا لحضارة عصره وبالنسبة إليها . أما اليوم فإن الكثير من ماجريات الحياة لا يثير فى نفوسنا

(١) كتاب التحولات والهجرة ، صص ٢١١ - ٢١٢ .

(٢) Edman, Irwin : Arts and The Man, an introduction to aethetic,

P. 67 .

استجابة واضحة...» (١) .. إن الفرق بين عالمنا وعالم أسلافنا أن عالمهم يطبع نفوسهم على استجابات أكثر وضوحاً ونقاءً في حين أن عالمنا — في ظل مناخنا الحضارى طبعنا على القلق والحيرة فنحن نستقبل كثيراً من ماجريات الحياة منقسمين على أنفسنا ، عاجزين عن اتخاذ موقف واضح ومن هنا كان رصد الشاعر المعاصر لإحساساته واستجاباته الفردية هو السبيل الوحيد للخلاص .

وهكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فجعلتها صوراً ذات وجود نفسى داخلى تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية .

واعتماد الشاعر الحديث على ثقافته الخاصة في بناء صوره الشعرية جعله يفضل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجى ، هذا الواقع الغنى برموزه الانفعالية ، وأحاسيسه البكر .

لقد أدرك الشاعر الحديث خلال تجاربه المستمرة أن أفعال الذات الداخلية وأفعال الأسطورة هما وحدتهما المالكان لصفة الضرورة ، وأنهما لهذا أسمى من الواقع الخارجى العرضى الذى فقد في ظل مناخه الحضارى أن يمد إنسانه بمواقف واضحة للاستجابة .

(١) د. شكرى محمد عياد : الغموض فى الشعر الحديث ، الأدب فى عالم متغير ، ص ٨٣ .

ثانيا : الصورة الشعرية في الشعر الجديد

رأينا من قبل كيف أن الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث قد حاولت أن تستخدم مفهوما جديدا للصورة الشعرية اعتمدت فيه على أن تكون التجارب الذاتية هي مصدر هذه الصور الشعرية التي روعى فيها أن تكون على درجة عالية من الحيوية والايحاء ، وقد أدى هذا بالشعر العربي الرومانسي إلى الاستغراق في مجموعات الألفاظ ذات الايحاءات والتهويمات الخيالية فكثرت فيه الغمام والشفق والأسى والضنى والظلال وغيرها ، كما كثر فيه الاستغراق كذلك في عددهائل من الصفات المجازية مما باعد بين شعرائها وبين الاحساس بضرورة استخدام صور مرتبطة بتجارب من الحياة والمجتمع .

ولهذا كان أول مافعله شعراء الشعر الجديد أن حاولوا انقاذ الشعر من تلك التهويمات الرومانسية المسرفة في الخيال ، فحاولوا في أغلب تجاربهم الشعرية الاقلال في استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالاكثار من الافعال والصيغ المشتقة منها التي يمكن أن تحمل معنى الصفة في داخلها دون أن تكون اضافات على الاشياء .

ففي قصيدة « زيارة الموتي » لصلاح عبد الصبور (١) يعتمد الشاعر في صوره الشعرية على تحريك مجموعة الأفعال والأسماء في دلالتها وعلاقتها مع بعضها للتعبير عن موقفه الإنفعالي .

تبدأ الصورة الأولى في القصيدة على هذا النحو :

زرنا موتانا في يوم العيد

(١) تأملات في زمن جريح ، ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ٣١٤ .

و قرأنا فاتحة القرآن ، وللمنا أهداب الذكرى
وبسطناهم فى حضن المقبرة الريفية
وجلسنا ، كسرنا خبزاً وشجوننا
وتساقينا دمعاً وأنينا
وتصافحنا
وتواعدنا وذوى قربانا
أن نلقى موتانا
فى يوم العيد القادم

فلو أعدنا النظر فى هذه الصورة السابقة سنرى أن الشاعر قد اعتمد فى صورته على عدد من الأفعال فى صيغ الماضى والحالى . وسنجد أن النسبة الغالبة هى للفعل الماضى ، وسيعطينا هذا بلا شك احساساً أكبر بالزمن الماضى . هذا الاحساس الأولى هو الذى يشكل موقف الشاعر منذ البداية . وهذا الموقف هو محور القصيدة ك لحظة انفعالية مثارة تحاول اعطاء موقفها من خلال الاحساس بالتفاوت فى ثنائية الوجود الأزلية ، الحياة كصيغة حالية للزمن والموت كصيغة ماضية قد توقفت .

وهكذا يأخذ الشاعر فى حشد مجموعات صورته الشعرية لتأكيد هذا الموقف الانفعالى ، فتبدأ الصورة الثانية بنداء من خلال استرجاع الأيام الضائعة القريبة : ياموتانا

كانت أطيا فكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدة .
ومن خلال الاعتماد على تحريك الجمل الفعلية والدفع بأكثر عدد ممكن من الأفعال يلح الشاعر على عنصرى الزمن كأهم ما فى الموقف هنا .

إن التقابل بين الصيغة الحالية والصيغة الماضية يعطى لنا احساسا واضحا بهذه الثنائية التي يعتمد عليها الشاعر في صوره الشعرية في القصيدة ، ثنائية الحياة والموت والمقابلة بينهما وبين صيغتي الزمن الحالية والماضية ، ففي مقابل تسعة عشر فعلا مضارعا في المقطوعة الثانية نجد ثلاثة أفعال ماضية وفعلا في صيغة الأمر .

لقد حاول الشاعر في هذه المقطوعة أن يعطى إحاء بأن الموت كفعل سيكون ماثل وثابت في اللحظة ، وأنه مستحضر دائما ومائل أمام وعينا . وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الصورة الثالثة في القصيدة :

مرت أيام ياموتانا ، مرت أعوام

وفي هذه الصورة سنرى الشعر وقد ترك الاعتماد على الجمل الفعلية إلى جمل اسمية أغلبها نداء ، والنداء استحضر كما هو معلوم ، والشاعر يستحضر في هذه الصورة ثنائية الأزلية عن طريق تقسيم الصورة إلى مجموعتين لفظيتين تنتمي مصاحبات المجموعة الأولى إلى الموت ، وتنتمي مصاحبات المجموعة الثانية إلى الحياة .

فحول الموت كمحور لفظي سنرى : قابسية ، لهيلك ، محترقات ، الدمع أغوار ، وحول الحياة لن نرى سوى الفاظ قليلة قائمة .. شمس الحاضرة ، انضجت .

وهكذا سنرى في هذه الصورة الانتصار الذي أدركناه منذ الصورة الأولى وهو الانتصار للموت .

بعدها ينتقل الشاعر إلى صورة أخرى :

عفوا ياموتانا

أصبحنا لا نلقاكم الا يوم العيد

يعود فيها إلى استخدام الافعال ، حيث نرى في هذه الصورة التي منها
السطران السابقان أربعة أفعال في صيغة الماضي مقابل تسعة أفعال في الصيغة
الحالية . ثم يختتم الشاعر القصيدة بهذه الصورة :

ياموتانا

ذكر اكم قوت القلب

في أيّم عزت فيها الأموات

لاتنسونا . . حتى نلقاكم

لاتنسونا . . حتى نلقاكم

القصيدة كما رأينا مكونة من خمس صور ، كل صورة لها نظامها الخاص
في الحشد والتركيب ، يستعملها الشاعر في تركيبات تتجه إلى الاستغناء عن
الأوصاف الخارجية أو الغارقة في تهويمات خيالية ، والاعتماد على أوصاف
أخرى حركية دفع فيها الشاعر بأكبر عدد يمكنه من الأفعال .

* * * *

كذلك حاول الشاعر العربي الجديد أن يكون مركزا ومكثفا في صوره
الشعرية ، وذلك في مقابل الإستغراق الرومانسي في الصور الخيالية كما
انتهت إليه القصيدة العربية الرومانسية ، وهذا ما جعل الشاعر العربي الجديد
يستخدم مفردات صورته الشعرية كإشارات انفعالية تخزن في داخلها تجارب
ومواقف متعددة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه
المواقف وتلك التجارب .

فحينما نقرأ هذه الصورة الشعرية لعبد الوهاب البياتي من قصيدته «الزلال»
فقد يبدو لنا أن الشاعر قد اكتفى فيها بحشد مجموعة من المعالم الحسية المنفصلة
في قوله :

تشرق شمس الله في عينك إذ تغرب في قوارب
الصيد على شواطئ المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر الولي
في الأضرحة — الطلاس — الذبائح — النذور ، حيث
النسوة ، المكفئات ،
بسواد الحرق ، الأطمار
حيث الشاعر الأندلسي يرتدى عباءة الريح
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأثداء ، حيث ،
القمر الولي في عيون قارعى طبول الملك الأخير
في قرطبة يغيب في البحر .
أراك تدنخاين ملجأ الأيتام
تحملين عصفورا ووردتين في حدائق الحمراء
تبكين على سريرك البارد في منتصف الليل
وفي الصباح من شرفة «أفريقيا»
تطلين على عريك من زاوية المقهى
أراك وأنا أحمل من منفى إلى منفى
تراب الوطن — القصائد الممنوعة — الجرائد السرية — النار ؟
أراك تعبرين السوق والبوليس في المحضر
في مخافر الحدود محموما يغطي بالدبابيس وبالشمع

وجوه فقراء الأطلس ، الخرائط — الذبائح — الأضرحة — النذور
في زنزانة الخليفة الأخير في قرطبه « يموت » (١) .

ولكننا لانبث أن نكتشف أن هذه التراكيبات ليست جزئيات منفصلة
في واقعها الحسى ، كما أن العلاقة بينها ليست علاقة إضافة .

لقد كون الشاعر من خلال اعتماده على هذه المعالم الحسية عناصر رحلته
المكانية والروحية معا على نحو ينقل الانفعال الخاص برؤيته الأيدلوجية .
إنه كشاعر أيدلوجى حريص على أن يتم تحركه من خلال المجموع .
ولذلك فهو يمارس موقفه الواقعى من خلال حشده لهذه المتعددات الواقعية
التي تتحرك داخل إحساس بحركة الزمان والمكان ، شمس الله المشرقة في عين
الشاعر الذى يهديه البيات قصيدته — عبد اللطيف اللغبي كما يقول البياتى في
هامش قصيدته — والغاربة في قوارب الصيد على شواطئ المغرب ، فقراء
الأطلس الذين ينتظرون المعجزة في الأضرحة ، الطلاس والذبائح والنذور
النسوة المكفئات بالأطمار ، الشاعر الأندلسى يطير حاملا قيثاره — أعتقد أنه
يعنى الشاعر الأندلسى هنا لوركا — جبال النوم والمدن المفتوحة المقطوعة
الاثناء ، وعيون قارعى طبول الملك ، وقرطبة وملجأ الأيتام ، وعصفور
ووردتين من حدائق الحمراء ، والسرير البارد في منتصف الليل ، وشرقة
أفريقيا وزاوية المقهى، وتراب الوطن والقصائد الممنوعة والجرائد السرية
والنار والسوق والبوليس ومخافر الحدود، وجوه الأطلس المغطاة
بالدبابيس ، والشمع والخرائط والذبائح والأضرحة والنذور ، والشاعر

(١) سيرة ذاتية لسارق النار . ص ص ٣٥ — ٣٧ .

الأندلسى فى سجون العالم ، وزنزانة الخليفة ، وقرطبة الموت .

إن معاينة الصور هنا لا يمكن أن تكون معاينة حسية رغم مكوناتها الغارقة فى الحسية ، فهى صورة لا تضع فى اعتبارها مطلقاً أن مهمتها تزويد القارئ بحشد من المعلومات والمعرفة ولا أن تدغدغ حواسه بنمنمة حسية خارجية ، وإنما هى صورة شعرية اعتمدت هذه التجميعات للمكونات الحسية لإثارة موقف انفعالى قائم من خلال ماثيره هذه التركيبات الحسية من شحنات انفعالية كامنة فى كل منها ، سواء منها مايتصل بالواقع التاريخى مثل قرطبة والشاعر الأندلسى وقارعى طبول الملك ، أو مايتصل بالواقع المأسوى مثل فقراء الأطلس واضطهاد بوليس المخافر وزنزانة الخليفة ، أو مايتصل بطبيعة موقف الشاعر نفسه مثل الشاعر الشهيد وزوجته وموته .

لقد تحولت المفردات الحسية فى الصورة الشعرية من مجرد مفردات جامدة إلى إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية . والشاعر عندما حشد هذه الإشارات أو المفردات إنما عمد إلى إثارة مايرتبط بها من رصيد انفعالى .

* * *

وفى محاولة من الشاعر الجديد لأن يحيا نبض عصره فى تجربته الشعرية إتجه فى صوره الشعرية إلى إلغاء مايمكن أن يسمى بالمعجم الشعرى ، والذي كان يضم المفردات الشعرية التى حرصت عليها القصيدة العربية التقليدية والرومانسية ، فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد مايمكن أن يسمى باللفظة الشعرية وإنما أصبحت كل لفظة قادرة فى مكانها على التعبير

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن استغراق الشعر العربى الرومانسى

خاصة في مرحلته الأخيرة — في الخيال ، وإسرافه في استعمال الصور ذات المكونات المبالغ في إيجاءاتها الرومانسية ، قد باعد بين اللغة الشعرية وبين واقع الحياة .

لهذا حاولت تجارب الشعر الجديد أن تسعى للاقتراب من لغة الحياة باستعمالها بعض الالفاظ من اللهجات العربية الدارجة ، وميلها إلى مقاربة لهجة الحديث العادي وتضمينها لبعض نماذج الأغاني الشعبية .

يقول توفيق زياد في صورة شعرية من قصيدته « نماذج عادية من شعب غير عادي » مضمونها أبيات باللهجة العامية الفلسطينية : (١)

يا « عوض النابلسي
في هذه اللحظة أنت تموت
خلف المتراس
إني حتى أبصر روحك
كيف تسيل
مع آخر مقطع
من تلك الأغنية
المكتوبة بالفحم على
جدران السجن بعكا
في ليلة إعدام :

(١) تهليل الموت والشهادة ، صفحات ٣٦ - ٣٧ - ٣٨

ظنيت ألنا ملوك
تمشى وراها رجال
تخسى الملوك
إن كان هيك أنذال
والله نيجانهم
ما يصلحوا لنا نعال
أحنا اللي نحمل الوطن
ونضمد جراحوا .

ويقول سميح القاسم في قصيدته « القطار العائد من الصعيد » :

« ويا قطر » الصعيد ، سمعت موالا
ولن أنساه
ولن أنسى الفتى الغناه
« يامسافر القاهرة سلم على الغالى
وقل له عليت جباهنا بسدنا العالى
وقل له ازاي تسيب يا أبو البلد بلدك
وازاى تسيبنى وأنا ما كملش موالى
وعبر نوافذ الموال

تراءت يا قطار الكادحين حدائق لأجيال (١)

كذلك اتجه الشاعر الجديد في صوره الشعرية إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجى على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه .

(١) ويكون أن يأتى طائر الرعد ، ص ص ٢٤ - ٢٥

لقد أدرك الشاعر الجديد أن معرفته بالواقع ليست إلا الطريقة التي يعبر بها عن وجوده الذاتي كما أن هذا الوجود الخارجى ليس إلا الصورة التي يعرفها عنه وبالتالي يقدمها .

وهكذا كان أخطر مانراه من خصائص في هذه الصورة الداخلية هو اختفاء الظواهر الطبيعية المحايدة ، وتحويلها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكاني .

يقول حبيب صادق في إحدى صوره الشعرية من قصيدته « الوجه والمرأة » :

أعود للمرأة في المساء
أدخلها
أغوص في أحشائها
أدور
في الغرف الموصدة الأبواب
أسقط في حجرتها السوداء
أحمل عيني شمعة
وعاء
أحرق فيه الند والبخور
مطوفا
أبحث في الوجوه
عن وجهي المهاجر القديم
أسأل

لاجواب

الاصدى الأروقة اليتيم (١)

لقد اتجه الشاعر فى هذه الصورة إلى خلق عالم غير واقعى بالمعنى المألوف. الخارجى الذى تحكمه القواعد والنظم المسيطرة المألوفة ، عالم يغلب عليه كما هو واضح النشاز وانتفاء السوية ، فهو عالم أقرب مايكون إلى عالم الأحلام الذى تقوم فيه مكونات صورة الحلم بدور الإشارة والرمز ، وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية إلى أن تكون دلالة انفعالية وصورة رمزية للعالم النفسى الذى يلون كل جزئيات الصورة أو الحلم ، فتصبح العودة إلى المرأة من ثم - فى الصورة السابقة - عودة إلى الذات وإلى المرأة - الاحساس بالعودة إلى الرحم - ويصبح المساء ارتدادا إلى الماوراء حيث البدائية والطفولة ومحاولة اكتشاف الأشياء ، ويصبح الغوص فى الأحشاء والدوران فى الغرف الموصدة الأبواب فى الحجرة السوداء تأكيدات لمشاعر القهر والإحباط ورغبة أكيدة فى الهروب إلى رحم الأم الذى يرمز لها هنا بالغوص والغرف الموصدة والوعاء ، وإحساسا بالعجز عن الممارسة لأن هذه الرموز قد تستخدم كرموز لأعضاء التناسل إذا اعتمدنا تفسيرات فرويد للأحلام كما أوضحها فى كتابه تفسير الأحلام ، خاصة وأن الشاعر قد استخدم فى الصورة رموزا تشير إلى الذكورة فى قوله أحمل عيى شمعة ورموزا إلى الممارسة من خلال الاحساس بالتقديس « مطوفا » .

وعلى كل فسواء أخذنا الرموز الانفعالية هنا بمعنى العودة إلى الرحم أو الرغبة فى الممارسة الجنسية المقدسة ، فهى تعنى على العموم الاحساس بالرغبة

فى الالتصاق بالمرأة - أما كانت أم عشيقة - دراء للأخطار وهروبا من
المخاوف ، واحتفاء بالمدفء ، وبحثا بعد ذلك عن معنى لأشياء كثيرة .

الصورة الشعرية الداخلية كما هو ملاحظ إذن صورة انفعالية نفسية تلونها
دفقة الشعور التى تسيطر على الحلم ، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية
يقول السياب فى إحدى صوره الانفعالية هذه من قصيدته « فى غابة
الظلام » :

عيناى تحرقان غابة الظلام
بجمرتيهما اللتين من سقر
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لى . . فلا أنام
وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق
ألم فى قبورها العظام
فطاعتنى - كالسراج فى لظى الحريق -
تكشيرة رهيبة « رهيبة » (١)

ففى هذه الصورة الكابوسية سنرى حشدا من المصاحبات اللغوية المشبعة
بالدلالات النفسية ذات الاحساس الكابوسى . سنرى تحرقان والظلام وسقر
والقرار السحيق والقبور والعظام ولظى الحريق ، وتكشيرة رهيبة رهيبة .
وسنرى أن كل لقطة من هذا الحشد لديها مخزن هائل من الدلالات
الانفعالية ، وأعنى بالدلالات الانفعالية هنا مجموعة المتداعيات والايحاءات

(١) اقبال وشنا شيل ابنة الجلبى ص ١٣٢ .

التي ترتبط باللفظة ، والتي تؤدي في كل وجه من وجوها إلى إثارة داخلية عاطفية .

وأود هنا أن أفرق بين نوعين من الاستخدام للكلمة ؛ الاستخدام الأول هو الاستخدام المادي اليومي المباشر للالفاظ والاستخدام الثاني هو الاستخدام العاطفي الانفعالي ، وهو استخدام اللفظة بعد أن تكون اكتسبت دلالة عاطفية .

ويأتى الفرق الهام بين الاستخدامين ، كما أريد أن أتحدث عن المسألة بصدد تناولي للآثار العاطفية للكلمة ، حينما نحاول معرفة الفرق بين قيام أحد العلماء باثبات مثلا أن الأرض لا تدور وأنها ثابتة ، وبين العمل على اثبات عدم وجود البعث وما يتصل به أمام أحد المتدينين .

لاشك أن الأثر الانفعالي الذي يتركه القول الثاني على درجة عالية من القوة بخلاف الأثر الناجم عن القول الأول ، وهذا مرجعه إلى أن لفظة البعث وما شابهها تعدت مرحلة الفكر والمعرفة المادية إلى المعرفة العاطفية .

وهذا الاستخدام العاطفي بما يرتبط به آثار انفعالية هو ما أقصده دائما حينما أتحدث عن الدلالات الانفعالية أى الانتقال باللفظة من مرحلة الدلالة العيانية المادية إلى المرحلة العاطفية ، وهى مرحلة على درجة عالية من الخطورة لأن اللفظة فيها تستند على طاقة هائلة من الايحاءات والمحتزات العاطفية المرتبطة بالإنسان كذات قبل كل شيء .

وهكذا حاول الشاعر الحديث أن يعيد للشعر كتجربة لغة ، رصيدا من الطاقات السحرية الكامنة في اللغة ، وأن يعيد الشاعر وظيفته التأثيرية البدائية ؛ وظيفة الساحر الذي يخدر بسحره المشاعر (١) ومن هنا سيطر الغموض على هذه

الصور الداخلية التي تضرب في عالم ما وراء الحس ، واتي تحاول أن تصل
بالمشاعر إلى ما لا يتسنى للعقل والحواس أن يصلوا إليه .

وحيثما اعتمدت هذه الصور على ما يحدث عادة في الحلم وماشابهه من
تجارب الجنون والتصوف ، بالاعتماد على الرمز والاستبدال والنقل بعد أن أكد
فرويد أنه قد « أصبح لزاما أن نعتقد بوجود معرفة لاشعورية وعلاقات
لاشعورية بين معان معينة ، وموازنات لاشعورية بين أشياء مختلفة ، يترتب
عليها أن يستبدل معنى آخر على الدوام ، ، (١) سيطر عليها - على الصورة
الشعرية - الغموض والإبهام والتناقض ، على النحو الذي نراه في الصورة
التالية لأدونيس :

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية

نتحاور بالأرجل

بحبر المسام وكلما تمها

ونلهو في ممراتها المقنعة

فجأة

تجىء الحمم ، تومي الصاعقة

نستيقظ ويجري كلانا وراء رأسه

في حنين السكن والإقامة وأمواج الركض

وراء الوطن الآخر

الضائع الدائم . . . » (٢)

(١) محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ، ترجمة د. أحمد عزت راجح ، ص ١٧٧ .

(٢) شمس العاشقة تتدلى ، تحولات العاشق ، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل

والنهار ، ص ١٥٩ .

لقد نتج هذا الغموض والابهام عن اتجاه القصيدة الجديدة إلى العمق الذي يكسب القصيدة مقدرة رمزية إيحائية .

أما التناقص الذي يبدو بين هذه الصور والرموز ، فهو لا يعنى فساد هذه الصور ، بل على العكس ربما أكسبها قوة . فالحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس (١) .

الصورة الشعرية الداخلية في الشعر العربي الحديث إذن صورة غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية ، وما تحاوله من تحرير العالم واخضاعه بقوة الطاقة السحرية الكامنة في الكلمة كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن ، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات ، وتخرج في حداثتها وشطحاتها ، صورة غير مباشرة للواقع الذاتي الداخلي الذي تسيطر عليه تجارب المسخ والتحول على النحو الذي نراه في الصورة التالية لشوقي أبو شقرا بعنوان « الملكة » :

سأرت البحر عن السمكة

حتى يمر معظم الموج

على يدي

عبر ستار المسرح

وغرفة المتانة

كأنه نعمة

يأخذني

إلى قرى للحركة

(١) د. عز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي . ص ٣٥٠ .

حيث تعيش نحلة
وجرة للعسل
حيث تعيش ملكة
تفتح لى
رداءها
من غابة الألوان
أغمرها
فتلد الأطفال والفرسان
وفي خوابي شعرها
أدخل مثل الحجل (١)

* * *

وليست الصورة الداخلية الذاتية هي الوسيلة الوحيدة التي اعتمدها الشاعر العربي الحديث للصورة الشعرية الجديدة ، فقد لجأ عدد كبير منهم إلى استخدام الأسطورة كوسيلة أخرى للصورة الشعرية فكأننا بهذا أمام أسلوبين للصورة الشعرية الحديثة ؛ الأول يستخدم الصور الداخلية النفسية ، والآخر يستخدم الصور الاسطورية . وفي أحيان كثيرة يمزج الشاعر الحديث بين الأسلوبين لإيجاد أكثر من بعد وأكثر من موقف ، خاصة في تلك القصائد التي اتجه بها إلى تحقيق بناء درامي في العمل الشعري كما سنرى في حديثنا التالي عن الصورة الاسطورية .

* * *

(١) خمس قصائد، مجلة شعر البيروتية ، العدد ١٩ السفة الخامسة ، صيف ١٩٦١ . ص ٢٠-٢١

يعرف كامبيل الاسطورة في كتابه « البطل ذو الالف وجه » بأنها الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية . فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي ، والاكتشافات الكبرى في العالم والصناعة وحتى في الأحلام التي تتناثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة (١) .

والأسطورة كمصطلح تشير أحيانا إلى أقاصيص الاقدمين على اعتبار أنها الجزء القوي المصاحب للطقوس البدائية ، وأحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة ، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية . (٢) .

على أن الذي يعيننا من الاسطورة هنا أنها ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان أو بالمجتمعات الأنثروبولوجية المعاصرة ، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر ، وفي إطار أرقى الحضارات . (٣) فهي وإن كانت تمثل استجابة الإنسان الاولى لعالمه ، لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان (٤) .

(1) Campell, Joseph : The Hero With a Thousand Faces .P. 3

(٢) الاسطورة والرمز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص ٥

(٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٢٢

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

ومن هنا برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم اسطوري كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان الحديث بانعدام القيم الشعرية والفنية في حياتنا الحاضرة بما فيها من ماديّات آليّة .

إن الشاعر الحديث كما يرى راندل جاريل ، يعيش في عالم «جرائده ومجلاته وكتبه وأقلامه ، ومحطات الراديو ومحطات التلفزيون قد خربت لدى كثير من الناس فيه القدرة على فهم الشعر الحقيقي (١) عالم تسيطر عليه الماديّات الحديثة ومظاهرها وتتغلغل في كيانه ، ذلك العالم حيث خضرواته إما مجمدة أو محفوظة ، وحيث الأطفال الصغار عندما ينظرون في شاشة التلفزيون إلى الأطفال الموتى تحت أكوام من أوراق الشجر في الغابة يسألون محتجين ولكن أين كانت أغطيتهم الكهربائيّة » (٢) .

وحيث تسيطر الآلة على الانسان ووجوده فيتألق الموقد الكهربائي في المطبخ المطلى بالميناء البيضاء ، وغسالة كهربائيّة ، ومنشفة كهربائيّة ، ومكواة كهربائيّة وآلة للتنظيم ، وجهاز تكيف هوائى ، وخلاط آلى » (٣) .

أمام هذا العالم الآلى وإحساس الناس بانهيار القيم الشعرية والفنية فيه ، أحس الفنان بالحاجة إلى العودة إلى المنابع الأولى للحياة التى عبر عنها فى الأسطورة ، والحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطوري الذى تمكن بواسطته الانسان البدائى أن يؤكّد وضعه الانسانى من خلال وحدة التجربة أو الشعور الانسانى

(١) راندل جاريل : أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة د. ماهر حسين . ص ٣٢ - ٣٣

(٢) أزمة الشعر المعاصر . ص ٣٦

(٣) راندل جاريل : أزمة الشعر المعاصر . ص ٣٦ - ٣٧ .

المشترك ، عن طريق خلق صور من التعبير تفي بحاجته إلى توطيد كيانه الروحي واستقراره الاجتماعى ، وإلى تجسيم معرفته بالعالمين الخارجى والداخلى ونخبته فيهما تجسيدا حسيا ، وأن يضيف عليها الحياة ، ويضع لها حدودا ويكسبها المعنى « (١) .

اتجه الفنان المعاصر اذن إلى « اتخاذ الاسطورة لإحداث تواز مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التى تكون تاريخنا المعاصر » (٢) وهذا ما فعله جيمس جويس فى روايته أوديسيوس ، وليوبولد بلوم فى قصته يوم فى حياة مندوب الإعلانات وكافكا فى « المحاكاة » ، وآرثر ملر فى « موت موزع البريد » ، واليوت فى الأرض الخراب .

أما استخدام الشعر العربى للأسطورة فيرجع إلى فترة مبكرة فى هذا القرن ، فقد استعمل جبران خليل أسطورة أدونيس وعشروت فى لقاء فى دمعة وابتسامة ١٩١٤ واستخدم نسيب عريضة أسطورة أرم ذات العماد فى قصيدته نار ارم ١٩٢٥ ، وأهم العقاد وأبو شادى كثيرا بالأساطير فضمنا أشعارهما عددا لا بأس به من الاساطير ، وفى سنة ١٩٣٦ أصدر شفيق المعلوف قصيدته الطويلة عبقر ، وحشد فيها عددا كبيرا من الأساطير العربية ، وكذلك فعل على محمود طه فى أرواح وأشباح ١٩٤٢ (٣) .

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٣٠ ، .

(٢) د. شكرى عيالة : البطل فى الأدب والأساطير ، ص ١٦٤ - ١٦٥ .

(٣) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر ، هامش ص ٥٢ .

لكن الملاحظ أن هؤلاء الشعراء أخذوا الأساطير باعتبارها ميراثا ثقافيا عن الأقدمين فاستعملوه استعمال قصصيا ونثروه أحيانا داخل أعمالهم الشعرية دون مراعاة للمحتوى الوجداني الإنفعالي الكامن في هذه الأساطير .

أما الأسطورة كمعنى وكنهج بناء نخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية ، فلم يعرفها الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن وبظهور جيل أدونيس و خليل حاوي وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال وشوقي أبو شقرا وبدر السياب وعصام محفوظ وصلاح عبد الصبور ، والاجيال التي تلتهم .

تقول الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي بصدد حديثها عن الأسطورة في الشعر الحديث : « أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة في أواسط الخمسينيات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة ، فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ، وعن الشوق العميق في لهفته وأساها إلى العودة إلى نبض الحياة والكرامة ، وقد وجدوا في استعمال اليوت للمعنى المنضوى في أسطورة الخصب في قصيدته « الأرض الخراب » تعبيرا عن حب عظيم وتأكيذا على قدرة الإنسان على التضحية والعطاء . وكان أكثر ما جذبهم فكرة الموت القرباني الذي يؤدي إلى الولادة الجديدة » (١)

وهكذا تحولت الاسطورة في الشعر العربي الجديد من مجرد قصة ميثولوجية إلى أن تكون جمعا بين طوائف من الرموز المتجاوبة ، يجسم فيها الانسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة (٢) .

(١) الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله ، ص ٥٢ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٠١ .

وامتلاء الشعر العربي الجديد بالأساطير العربية والاغريقية والبابلية والشرقية من خلال قيام الشعراء بمحاولة استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة في واقع تجربتهم الشعرية . فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الاساطير « تعاملًا شعريًا على مستوى الرمز فتستغل فيها خاصة الإمتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى » (١)

وفرض المنهج الأسطوري نفسه على الصورة الشعرية الجديدة ، فأصبحنا نرى صورًا شعرية تستخدم المنهج الأسطوري ، ويسيطر عليها جو البناء الأسطوري بلامنطقه ورموزه الممتلئة بالإنفعالات .

* * *

وإذا حاولنا أن نتعرف على خصائص هذه الصورة الشعرية الأسطورية ، فإن أول ما نلاحظه على هذه الصورة التي تعتمد على الأسطورة وعالمها في بنائها ومنهجها أنها غابة من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية ، كما نرى في قصيدة البياتي مثلاً « سيرة ذاتية لسارق النار » التي اعتمد فيها على برومثيوس الذي أنقذ البشرية من غضب زيوس رب الأرباب » (٢) ونورد منها هنا — من القصيدة — جزءًا لنرى كيف يستخدم الشاعر الحديث الأسطورة لاستغلال ما فيها من امتهلاء رمزي كبعد نفسي لتجربته المعاصرة :

اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع
فوق رأسها باروكة

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

(٢) دائرة المعارف البريطانية ج ١٨ .

ندي الجناس والطباق في أروقة الملوك
في عصر الفضاء — السفن الكونية — الثورات
كان شعراء الكدية الحصيان في عواصم الشرق
على البطون في الأقفاص يزحفون
ينمو القمل — الطحلب في أشعارهم
وشعراء الحلم المأجور في الأبراج كانوا بالمساحيق
وبالدهان يخفون شحوب ربة الشعر التي تشيخ
فوق قمة « الأولب »
كانوا يسرقون غارها الذابل في المتاحف — المزابل — النصوص
كانوا يجمعون ورق الحريف من مقابر المدارس
الشعرية الدراسة
الخصيان كانوا يمدحون الخدم — الملوك في الأقفاص
كان سارق النار مع الفصول يأتي
حاملا وصية الأزمنة — الانهيار
يأتي رائيا :
يهجس في سباق خيل البشر الفنانين ،
في توهج الأرض التي حل « بها » (١)

إن بروميشوس البياتي هو منقذ البشرية فعلا ، ولكنه منقذها بالمفهوم

(١) سيرة ذاتية لسارق النار . ص ٧٣ — ٧٤ .

الأيدلوجى للشاعر . إنه يحمل على البشرية موقف شعرائها منها ، خاصة شعراء الشرق الذين يزخرفون الكلمة فى عصر الثورات والانتفاضات ويهرجون ويحلمون ويسرقون ويمدحون ، ويزيفون الحقائق .

لقد أعاد الشاعر استخدام الأسطورة القديمة من خلال اعتماده على رصيدها من الرموز الانفعالية ليخلق أسطوراته المعاصرة . إن تجربة الشاعر الأسطورية هنا تجربة ممتدة داخل الوجود الانسانى فى كل مواقف التاريخ .

وفى تجربته هنا ، يستحضر البياتى مواقف الهزيمة الإنسانية فى التاريخ العربى شعراء الكدية والحصيان والمهراج ، بما فيها من رصيد انفعالى ، ويقذف بهذه المواقف فى التجربة المعاصرة فى عصر الفضاء والسفن الكونية والثورات ، فنحس معه إحساسا حاداً بأهمية المنقذ هنا ، بالرأى صانع المعجزة الذى أنقذ البشرية فى يوم من الأيام فى الفكر الميثولوجى لعله يستطيع أن يصنع شيئاً ، معجزة معاصرة .

* * *

والصورة الشعرية الأسطورية فى القصيدة العربية الجديدة صورة غير محددة ، يسودها التضارب والفوضى بالمفهوم المنطقى ، فهى صور لا تعتمد على التغيير أو المنطق ، وإنما تعتمد على ماثيره من إحساس وانفعال وخيال ، كما يتضح لنا من الصورة الشعرية التالية بعنوان « غزالة الشطوط البعيدة » من قصيدة محمد عفيفى مطر « إيقاع الغرق » التى اعتمد فيها الشاعر على أسطوره إيزيس وأوزوريس الفرعونية من حيث اتصالها بطقوس الحب والزرع والموت :

رأيتها حبلى
فى وجهها من كلف الحمل علامة وساعة
يقفز عقرباها الأحمران كلما تكورت جمجمة الجنين
وصدرها المثقل فى حمائل الرضاعة
ترشح منه الحلمة المقطوعة
ترسم فوق البطن زهرة وخوذة وعربة
وفرسا بلا لجام
أراك يا غزالة برية
طريدة رشيقة رشاقة الموت
وعذبة كاليلة الصيفية
عذابك الغائب — كالأغنية المنسية —
لما يزل مكثفا وحاضرا
أراك تحت الغيمة المشوية
فى ملتقى النحرين تغسلين جرحك النازف
بالمالح وبالزبد
تراوغي العين الشاخصة المفرغة
وتعبرين النهر خلصة وتدخلين وطن الأشجار
وتصبحين شجرة « (١) » .

لقد جمع الشاعر مجموعة من الرموز المتنافرة وخلق منها عالما غير واقعى
لا يمكن أن تحكمه القواعد التنظيمية المألوفة ، وإنما هو كيان فى مستمد من
عناصر الصورة وليس من الواقع الخارجى .

لقد تحولت طقوس ايزيس نبعث أوزوريس الخير والزرع والنماء إلى تجربة معاصرة في وجدان الشاعر الذي استطاع أن يعطى لتجربته الأسطورية بعد أسياها اجتماعية بأن جعل تجربة ايزيس تجربة يعيشها مجتمعه .

* * * *

وصورة عفيفى مطر الشعرية السابقة توضح إلى حد كبير أهم خصائص هذه الصورة الأسطورية فهي صورة شعرية عن عالم غير واقعى يجمع فيه الشاعر بين أمور متباعدة كل التباعد فى الواقع المنطقى ، وإن كانت ملتصقة ببعضها فى الواقع الأسطورى . وفى هذه الصورة الأسطورية نرى المحسوس والخيال وقد جمعا فى سياق واحد لا يخضع لأى تبرير منطقى .

إن التبرير الوحيد لجميع هذه العناصر هنا ، غزالة البرية — الطريدة الرشيقة رشاقة الموت ، والعذبة كالليلة الصيفية وكالأغنية المنسية إلى آخر هذه المكونات التى استخدمها الشاعر — التبرير الوحيد هنا هو أن الشاعر يستخدم منطق الأسطورة بمانه من صفة الضرورة المرتبطة أساسا بالإنفعال . فالبطل الأسطورى كما يقول الدكتور شكرى عياد فى كتابه « البطل فى الأدب والأساطير » يتعامل مع كائنات غريبة هى مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية فى وقت واحد ، وكذلك قوى الطبيعة التى تصور هى أيضا تصويرا حيويا . (١)

(١) شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير . ص ٧٤

ولهذا فهو لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين الماضي والحاضر في هذا العالم ، ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة في الزمان والمكان . إنه بطل انفعالي يعيش عالما لا يعتمد الاعلى الانفعال ، فيتحرك من حالة الإثارة الشعرية المهمة « إلى أن يركب خياله هذا الرمز أو هذه الصورة الحسية التي تمثلت له وجودا حقيقيا » (١) .

وهذا يفسر لنا سيطرة الغموض على هذه الصورة الشعرية الأسطورية كما نرى الصورة التالية من قصيدة « من حكاية الغول والمدينة المحاصرة » لحبيب صادق :

يتهدل لحم الليل يتفسخ
يطاير قطنا محروقا
وشظايا رملها قحط السنوات .
الساعة تنقر وجه الزمن القادم
صدئت تلك الأرقام
وانحدر الميزان القائم
ما بين عيون الطفلة والسكين
ضرب الأعصار الآتي من خلف وعاء الأرض
خارطة هذا العالم
فخطوط الطول اخترقت بجلد خطوط العرض
وأقامت فيها ، تتلاقح ، تنسل أشياء بلا اسم أو وجه أو بعد
البرج تداخل في برج ،

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر . ص ٢٣٤ .

وانحبس المطر ،
انطفأت نيران الأفلاك
غيض الماء انبعثت حيتان العهد السابق
وتقطع سلك الأيام
اختلط الحابل بالنابل
السبت تقدم أيام التكوين الأولى
السبت تتوج في حفل التقويم ، ترامت بين يديه الرايات
الطور تكلم ، غنى الطور ، انتعل الشمس
وأحيا الأموات
أقام الحد (١)

ولكن هذه الغرابة الغامضة غرابة ذات معنى داخلي تعكس لنا من حيث
هى رمز حى تجربة الشاعر الشعورية .

وقد أدنى استخدام الشاعر الحديث للأسطورة ، رمزا ومنهجيا ، إلى أن تصبح
القصيدة الشعرية قصيدة طويلة ذات بناء درامى يشتمل على حشد كبير من
تلك الأشياء الجاهزة التى تعيش فى واقع الشاعر النفسى وتتجمع وتتضام
ويؤلف بينها ذلك الخلق الفنى الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما ، فتجد
فيها الخرافة والحقيقة والقصبة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة . (٢)

كما يشتمل على أهم مقومات التفكير الدرامى وأعنى به الصراع . فحركة
التفكير الدرامى كما هو معروف « لاتسير فى اتجاه واحد ، وإنما تأخذ دائما

(١) فى زمن القهر والغضب ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥
(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٤٩ .

فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب . . إنها تعنى الحركة من موقف إلى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة (١)

فى قصيدة « إرم ذات العماد » لبدر السياب (٢) استخدم الشاعر اسطورة جنة إرم التى بناها شداد بن عاد التى لا يراها إنسان الامرة كل أربعين عاما بعد أن أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلا للسعداء .

استخدم الشاعر هذه الأسطورة كرمز للجنة المفقودة من خلال تجربة بحث عفوى قام بها صياد فقير يعيش تجربة البؤس الإنسانى .

اعتمد السياب تجربة الصياد العجوز باعتبارها الوقائع المحسوسة :

« مقامراً كنت مع الزمان »

نقودى الأسماك ، لا الفضة والنضار

والورق الشباك والوهار

و كنت ذات ليلة

أصيد فى الرميطة »

يتذكر الصياد الفقير فى رحلته هذه المسائية للبحث عن الرزق ، نجمته البعيدة التى تنام فوق سطحها وتسمع الجرار « . وحينما تتجلى له إرم وسورها يقول :

(١) المرجع السابق ص ٢٧٩ .

(٢) اقبال وشناشيل ابنة الجلبي ص ١١ .

وقفت عندها أدق
يا صدى أراجع
أنت من المقابر الغريبة ؟
أحس في الصدى
برودة الردى .

وحينا أدر كه التعب ورفضت الأسوار أن تستجيب له :

جلست عند بابها كسائل ذليل
جلست أسمع الصدى كأنه العويل
يلهث خلف حائط من حجر ثقيل
كأن بين دقة ودقة يمر ألف عام
وما أجاب العدم الخواء
وحين أوشك الصبح يهمس الضياء
نعست ، نمت . . واستفقت . مر ألف جيل

وتنتهى تجربة العجوز داخل الأسطورة متمثلة لما يمكن أن تؤديه من

معنى :

وقال جدنا ولج في النسيج
ولن أرها بعد . إن عمرى انقضى
وليس يرجع الزمان ما مضى
سوف أرها فيكم ، فأنتم الأريج
بعد ذبول زهرتى ، فإن رأى إرم
واحدكم ، فليطرق الباب ولا ينم
لرم

في خاطري من ذكرها ألم
حلم صباي ضاع .. آه ضاع حين تم
وعمرى انقضى :

قبل أن نبدأ في تحليل بناء القصيدة الدرامى ، نبادر فتقرر أن اختيارنا لها يرجع إلى وضوحها حتى يسهل عرضها . فهذه القصيدة من القصائد القليلة الواضحة التي تعتمد البناء الأسطوري في الشعر العربي الحديث .

تعتمد قصيدة إرم ذات العماد ، هذه على ثنائية المقابلة بين الرغبة والعجز ، بين الإنتظار واللاجدوى ، بين الخصب والعقم ، جنة متجددة سخيها العطاء لمن يسعد بها ، والعجوز مضت أيامه وخصوبته وجدواها بالنسبة للحياة ، وهو صياد فقير ، أيامه بحث عن رزق غير محدود ، وإرم تصبح كل شيء ، أمل الإستغناء وأمل السعادة .

التقابل إذن هو أساس الحركة في القصيدة ، وهو أساس الحركة في أى بناء درامى ، وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ في قصيدتنا هذه تقابل أبعاد نفسه في وجدان الشاعر « لقد علمت التجربة الإنسانية أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل ، ومن ثم يستعصى على الإنسان أن يفكر أو يشعر في إتجاه واحد إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة (١) »

فمن خلال هذا التقابل يتضح لنا أبعاد الموقف النفسى الذى أكدده الشاعر في نهاية هذه القصيدة . ولعل هذا سبب جوهرى في ضعف البناء الدرامى في

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٩٤ .

قصيدة « إرم ذات العماد » فقد تحولت النهاية كما رأينا إلى خطبة وعظية كان من المفروض أن تختفى داخل البناء الدرامى للعمل نفسه . وتختفى هذه الظاهرة فى أعمال أخرى بلغت حدا لا بأس به من المهارة كما نرى عند أدونيس والبياتى وعفيفى مطر .

* * *

وهكذا أدرك الشاعر العربى الحديث أن الحياة ليست الا درامة ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان ، وأنه لهذا وريث المأثور الإنسانى كله (١) الأمر الذى يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات فى القصيدة الشعرية الواحدة .

لقد وجد الشاعر الحديث فى أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة ، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى ، فامتألت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الإنفعالى الكامن فى ارتباط الصوت بالموقف التاريخى أو الأسطورى .

هكذا يستحضر أمل دنقل فى قصيدته « كلمات سبارتكوس الأخيرة (٢) » أصوات سبارتكوس وسيزيف وقيصرو قرطاجة المحترقة بالنار ، ليعطى كل صوت منها رصيده النفسى فى التجربة الدرامية .

وفى قصيدة « عودة إلى سدوم » لخليل حاوى (٣) يستحضر الشاعر أصوات

(١) المرجع السابق ص ٣٠٦ .

(٢) البكاء بين يدي رزقاء اليامة ص ١٠ .

(٣) نهر الرماد ص ١١٩ .

بروميثيوس سارق النار المقدسه من أجل انقاذ البشرية ، وأيوب النبي بعذابه
وحبه ، وصوت ليلي العربية المحبة العاجزة ، وشهر زاد التي انقذت بنات
جنسها من هلاك شهریار المريض في أسطورة ألف ليلة وليلة ، وذلك في
فقرة واحدة في قوله :

عدت في عيني طوفان من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقسة
عدت بالنار التي من أجلها
عرضت صدرى عاريا للصاعقة
جرفت ذاكرتي النار وأمسى
كل أمس فيك يأنهر الرماد
صلواتي سفر أيوب ، وحي
فيك يأنهر الرماد .

وهكذا استطاعت القصيدة العربية الحديثة من خلال تجاربها الطويلة
والكثيرة من الغنائية إلى الدرامية أن تقترب من بنية العمل الدرامي مع اتساعها
واستيعابها لكثير من الأصوات الداخلية ، واستطاع بلندر الحيدري في قصيدته
« حوار عبر الأبعاد الثلاثة » أن يحقق وحدة بناء درامي كامل تتوافر لها كل
مقومات العمل الدرامي الجيد من شخصيات وأحداث وصراع ، وتتوفر لها
كل وسائل التعبير الدرامي من حوار داخلي وخارجي وسرد وصور ذاتية
وعيانية ، وأن تتوافر لها كذلك كل سمات التفكير الدرامي من موضوعية
وحركة وتجسيد .

« حوار عبر الأبعاد الثلاثة » بناء درامي التمس الحيدري خلاله تجربته

الشعرية ضمن بعدين رئيسين ؛ « يمثل البعد الاول تطلع الشاعر في الذات المعاصرة ، ويمثل الثانى تحرك الواقع المضاد .

أما الأبعاد الثلاثة التى تقوم بدور البطولة الصراعية فى القصيدة ، فتتمثل فى البعد الأول علاقة الإنسان بذاته ، وفى البعد الثانى علاقة الإنسان بالموضوع وفى البعد الثالث علاقة الإنسان بالمطلق .

ولا تقف حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدري وحدها فى الميدان ، فلليأتى أعمال عديدة تقترب من هذه المستوى الدرامى ، كقصيدته الطويلة « الذى يأتى ولا يأتى » ، ولعفيفى مطر كذلك أكثر من قصيدة درامية ، كقصيدته « كتاب السجن والمواريث » و « رفع القمع عن فراشة الدمع » من ديوانه « كتاب الأرض والطين »

ومثل هذا نراه عند خليل حاوى وأدونيس وغيرهما .

* * *

وهكذا اتضح لنا من تتبعنا لتطور الخيال فى القصيدة الشعرية وأثره فى الصورة الشعرية كيف أن النظرة الجمالية الكلاسيكية قد أهملت الخيال ولم تعترف بأثره فى تكوين وتخليق الصورة الشعرية . وهذا راجع إلى اهتمام الفلسفة الكلاسيكية كما رأينا بالوضوح والحقيقة ، وإلى حرصها على النظام والدقة . فلم يبدأ الاهتمام الحقيقى بالخيال إلا منذ الحركة الرومانسية التى ألغت كل سيطرة للعقل ، وما يتصل به من منطقية صارمة ، واهتمت فى مقابل هذا بالعاطفة والخيال الذى اعتبرته أساس الإدراك والتنسيق والحلق .

ثم رأينا كيف أثرت المبادئ الرومانسية على فلسفات التذوق من بعدها

حتى وصل الأمر إلى اعتبار الخيال قوة مهيمنة في الفلسفة الرمزية والسريرية .
أما بالنسبة للصورة الشعرية كجانب من جوانب اللغة الشعرية في
القصيدة العربية وتأثيرها بالمواقف الجمالية وموقفها من الخيال الشعري ، فقد
لاحظنا خلال تتبعنا لها أنها كانت في الغالب صوراً جزئية حسية مضافة إلى
المعنى الأصلي لزيته أو لتوضيحه وتقريبه وتأكيده وذلك في إطار التقليدية
الكلاسيكية .

فاعتمدت الصورة الشعرية الكلاسيكية كما رأينا على بلاغة خارجية
واضحة التأتى . وعندما بدأت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث
اعتمدت هذه الحركة الواقع الحسى وسيلة لتنشيط الخيال الذى يبحث عما وراء
هذه الماديات المحسوسة من الحقائق ، ولكنها بالغت في الاعتماد على الأوصاف
الخيالية وأكثر من الحشو في الصورة الشعرية .

ولكن الرومانسية بالرغم من هذا حققت بلا شك للقصيدة العربية تقدماً
ملحوظاً في المفهوم الجمالى للشعر ، وفي النظر إلى وظيفة الخيال ، ووظيفة
الصورة الشعرية في القصيدة بعامة .

لقد استطاعت الحركة الرومانسية أن تنقل الصورة الشعرية من وظيفة
الإضافة الزائدة التى كانت لها في ظل الفلسفة الكلاسيكية إلى أن تكون
وظيفتها أساسية في العمل الشعري .

كذلك اتجهت إلى أن تحملها قىما إيجابية ورمزية ترتبط بالانفعال الشعري .

وهذه الملاحظة الأخيرة هى التى انطلق منها الشاعر العربي الجديد . لقد
وضع الشاعر العربي المعاصر سعيه في الوصول إلى الجدة والمعاصرة ، واستطاع

أن يحقق من خلال اعتماده على خيال حدسى لا يهتم بالدلالات الحسية الخارجية للأشياء إلا باعتبارها رموزاً انفعالية ، ولا يهتم كذلك إلا بالشحنات الانفعالية الكامنة فى الصورة الشعرية ، استطاع الشاعر المعاصر أن يحقق من خلال هذا الخيال بناء وجود فى مستقل يستمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية وليس من عناصر الواقع الخارجى .

لقد اعتمد الشاعر العربى المعاصر الخيال الشعرى كما رأينا وسيلة كشف واهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة ، وأصر هذا الخيال الخلاق على أن يخلق صورته بنفسه لا أن يستمدّها من الواقع حوله .

وهكذا تحولت الصورة الشعرية فى ظل تجارب الشعر الجديد إلى صور نفسية انفعالية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرموز المتداخلة .

واستطاعت الصورة الشعرية المعاصرة أن تكون تركيبة وجدانية تنتمى أكثر ما تنتمى إلى عالم الداخل فى هذا الشعر الجديد ، فبرزت من ثم أهمية الوجود الذاتى واللاشعور وأهمية الاساطير كعامل جوهرى وأساسى فى حياة الإنسان .

وبسبب من هذه الصور الذاتية والاسطورية سيطر الغموض على القصيدة العربية الحديثة ، ذلك الغموض الذى جاء نتيجة طبيعية لطرح الواقع الخارجى وعدم الاعتماد عليه كمصدر للصورة الشعرية ، والاعتماد فى مقابل هذا على الواقع الذاتى والواقع الأسطورى وهما واقعان عالمهما الرمز والايحاء والغموض .

ثم رأينا فى النهاية كيف أن اعتماد الشاعر العربى المعاصر فى لغته الشعرية على البناء الأسطورى قد أدى بالقصيدة العربية الحديثة إلى أن تتحول من الطابع الغنائى أو البناء البسيط إلى البناء الدرامى حسب مقوماته ومفاهيمه المعرفه .

الباب الثالث

الصورة الموسيقية

الصورة الموسيقية

القصد من الصورة الموسيقية في الشعر ، البناء الموسيقي ، كتكوين من الايقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصرى التركيب والتكرار .

إلا أننا ينبغي أن نفرق في هذا الصدد بين شكلين من أشكال الأيقاع ؛ - وربما كان هذا مهما لمعرفة طبيعة الأيقاع في الفن - « الأيقاع كتركيب منظم مطلق كما يتبدى مثلا في دقات القلب وحركات الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس . فالأيقاع هنا ليس إلا مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة الإنسان والطبيعة ، وإن كان غالبا مايقودنا للأيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء .

ينبغي أن نفرق بين الأيقاع بهذا المعنى ، وبين الأيقاع الفنى كعملية جوهرية وضرورية ، فهو هنا تأكيد حقيقى لمجموعة اعتبارات محذوفة . إنه تأكيد قوى لمعنى الكلمات ، وضغط على الإنفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم يعنى حقيقة أغلب الحركات التأثرية .

ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميه بالأيقاع الداخلى المؤكد للحركة « ومن النغم الخارجى ، ومن التتابع اللفظى » (١) .

وعلى هذا فمن الممكن أن نميز في القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية .

النوع الأول : موسيقى تركيبية . وهى موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهى موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسب الصوتى للكلمات بطريقة « تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نظام ممكن . ففى قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع » (١) زيادة كبرى ، كما يعتمد على موسيقى القوافى التى تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا وتنظيما من الناحية التشكيلية الخارجية .

أما النوع الثانى من الموسيقى الشعرية فهو موسيقى تعبيرية ، ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة ، ومهيئة لها فى كثير من الأحيان بما تعطيه من إحياءات انفعالية لنمو التجربة الفنية .

والوزن فى ذاته كتنسيق زمانى . يقف تأثيره عند مجرد الاستجابة الحسية للمنبة الخارجى . إنه قد يثير موجة انفعال بسيط وأولى وسريع يرتبط بالمنبه الخارجى ، الذى هو هنا التركيبية الإيقاعية الشكلية . وهذا تأثير يجب أن يكون ضعيف القيمة بصدد الحديث عن التجارب التى تهتم بالكليات بعيدة الأثر متعددة التراكم ، الأمر الذى ينتج عنها أكثر من مجرد إثارة انفعالية سريعة .

على أن الأمر فى موسيقى الأوزان التركيبية لن يقف عند هذا الحد . بل إن التكرار الرتيب فيه سوف يكون بلاشك على هذا المستوى الانفعالى مثيرا للضيق وباعثا عليه .

(١) رتشاردز : مبادئ النقد الأدبى (ترجمة مصطفى بدوى) ص ١٩٤ .

ومن هنا تأتي أهمية الموسيقى التعبيرية فى القصيدة الشعرية ، كأطر موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التى تنشأ من التجربة الشعرية . وتلعب هذه الموسيقى التعبيرية الدور الرئيسى فى زيادة الحيوية والقدرة على استقبال الأيحاء أو بمعنى آخر تؤدي هذه الموسيقى دورا خطيرا وهاما فى التعبير والتلقى للشحنات الانفعالية التى هى مجال العمل الشعرى .

على أنى فى هذا الصدد لا أفرق بين الموسيقى التركيبية والموسيقى التعبيرية تحيزا لشكل موسيقى على الآخر كما قد يتبادر إلى الذهن ، ولكن حتى لا يتسرب شك من هذا إلى الأذهان — أقول إن الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية ينبغى أن تتركب من الشكلىن ، فمن مجموعهما تتكون ماسميته بالصورة الموسيقية .

فمما لاشك فيه أن للوزن رغم شكلية الخارجية قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية ، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان وما يتصل بها من تفريغ بيولوجى مما يجعل من الشعر التعويض الضرورى والحيوى لتوترات انفعالية كثيرة . إلا أن المفاهيم الجمالية المتطورة تبعاً للمنجزات البشرية الهائلة فى سائر المجالات استتبعت تشابكاً وتعلداً فى التجربة الفنية ، حيث لم تقنع بمجرد إثارة انفعالات سريعة من اللذة بقدر ما نظرت إلى الفن على اعتباره تجربة خلق غير عادية ، ومن هنا تأتي أهمية موسيقى التعبير التى تنتشر داخل العمل الفنى وتسيطر عليه وتعطى جسواً إحاثياً — متكاملًا — بالانفعال ، يسير جنباً إلى جنب وبطريقة بنائية نامية مع سائر مكونات التجربة الفنية .

وتعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لإرتباطها ارتباطاً وثيقاً بالانفعال الشعري ، فهي من ثم الإطار الانفعالي للغة الشعرية .

وفي هذا الباب سأحاول أن أبين ملامح الصورة الموسيقية في القصيدة العربية الحديثة ممهداً بتلخيص للموقف السابق من خلال تناول موجز لتطور الصورة الموسيقية في القصيدة العربية .

الفصل الأول

الصورة الموسيقية في القصيدة العربية وتطورها

الصورة الموسيقية في القصيدة العربية وتطورها

تمثلت الصورة الموسيقية في الشعر العربي القديم في بحوره وقوافيه ، التي مثلت بشكلها الذي وصلنا مرحلة ناضجة « بحيث لانستطيع أن نقطع بشيء » فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها . (١)

كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية الجاهلية ، وكانت صورته الموسيقية تتكون من الوزن والقافية إلى جانب بعض التلوين الموسيقي الداخلى الذى لم يلتفت اليه النقاد الكلاسيكيون .

وكان الوزن مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التي يتألف منها البيت والتي عرفت بالتفعيلات . وكانت القافية وحدة موسيقية في نهاية السطر الشعري تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات .

وقد اهتم النقاد العرب الكلاسيكيون بالبحث والاستقصاء حول الأوزان الشعرية أو البحور كما سميت وما يحيط بها من تغير وتبديل ، وبدراسة القافية والاختلاف حول مفهومها وهل هي آخر كلمة في البيت أو هي حرف الروى أو أنها تبدأ من آخر حرف متحرك في البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه . كما اهتموا كذلك بدراسة عيوب القافية من إقواء وإجازة وإبطاء إلى آخر هذه المباحث التي نراها على سبيل المثال في عمدة ابن رشيق وصناعتى العسكرى وقواعد الشعر لثعلب ، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوى ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ، وطراز يحيى بن حمزة العلوى .

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤٦٨

ونستطيع أن نستخلص من جملة أبحاثهم ومن الشعر العربي القديم نفسه أن الصورة الموسيقية في هذه القصيدة العربية كانت في مجملها صورة تركيبية تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقية دائماً عند قافية توثق وحدة النغم .

وقد حاول الكثير من الباحثين المعاصرين أن يفسروا هذه الظاهرة ، منهم الدكتور شوقي ضيف الذى رأى أن هذا التكامل والانتظام إنما جاء من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا في نشأته مما جعله يستوفى النغم الطوال والقصار وموقع النبرات والنقرات ، ويتمسك بقرار القافية الثابت ، حتى تم للنغم وحدته وتتضح رنانة في كل بيت ، وكأن كل دور من أدوار اللحن الموسيقى الذى يتغنى به الشاعر أو ينشده دور قائم بنفسه ينتهى عند لازمة مكررة هي لازمة الروى . (١)

ويرجع الدكتور عز الدين اسماعيل هذا السبب إلى أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك ، فالمعول في البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع ، أى على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التى تميز الحركات عن بعضها (٢) . وقد وضح مثل هذا رأى من قبل الدكتور إبراهيم أنيس حين أرجع ظاهرة اعتماد الشعر العربى على الموسيقى الخارجية إلى أن عناية العرب بموسيقية الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة ، بل أهل سماع وإنشاد ، ويتعاون اللسان في مثل تلك البيئة على إثارة العناصر

(١) د. شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده ص ٣١ - ٣٢

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ص ٥٢

الموسيقية من اللغة ، فاعتمد على مسامعهم في الحكم (١)

إلى آخر هذه التفسيرات التي تعتمد في الاغلب على رأى النقاد العرب الكلاسيكيين أكثر من اعتمادها على الشعر نفسه ، فقد اهتم هذا الشعر بنوع من الموسيقى الداخلية تمثل في بعض التقسيمات الداخلية والاعتماد على الألفاظ ذات الدلالات الصوتية مما نرى منه الشيء الكثير في نماذج الشعر الجاهلي والإسلامي ، إلى جانب اعتماده على موسيقى الوزن والقافية ، وأعتقد أن أية دراسة علمية في دلالة ألفاظ اللغة الجاهلية كفيلة بأن تكشف لنا الشيء الكثير عن التلوين الانفعالي وارتباطه بموسيقى شعرية داخلية في القصيدة العربية الجاهلية والإسلامية .

تميزت الصورة الموسيقية للقصيدة العربية القديمة — كما أوضح نقادها بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالي الحركات والسكنات في المقاطع دون الالتفات إلى ما يمكن أن يكون فيها من صفات خاصة تميزها بعضها عن بعض ، كما نرى في وزن هذه الكلمات مثلاً : نزل — نام — بر — قعب — ساس — فكلها على وزن فعل رغم ما فيها من خلافات صوتية أو من صفات خاصة في النطق .

وقد أدت هذه المساواة إلى وحدة موسيقية عامة متكررة في تتابع تألفه الأذن وتسربه ، وبشكل عام غلب على هذه الصورة الموسيقية الطابع الحسي الخارجى ، ولعلها في هذا صدى للخيال الحسى الذى سيطر على القصيدة الشعرية العربية كما مربنا .

(١) د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ : صفحات على التوالى ١٩٣ و ١٩٢ و ١٩١

* * *

وقد حاول العديد من النقاد القدماء والمحدثين أن يربطوا بين الأوزان ،
الشعرية العربية (البحور) وبين الحالات النفسية أو العاطفية كما يسميها الدكتور
إبراهيم أنيس . (١) فيقول حازم القرطاجني : «ومن تتبع كلام الشعراء في
جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها
من الأوزان ، ووجد الافتان في بعضها أعم من بعض ، فأعلاها درجة في ذلك
الطويل والبسيط » . ثم أخذ القرطاجني على هذا النحو يدرس خصائص كل
بحر من هذه البحور . (٢) كما حاول سليم البستاني في مقدمة ترجمته للالياذة
أن يربط مثل هذا الربط بين البحر الشعري وبين المعاني والعاطفة ، (٣) ،
وكذلك الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر عندما تحدث عن
الإرتباط بين الوزن والعاطفة (٤) .

ولكن إخضاع الشعر العربي لأبسط عملية استقراء سوف تثبت لنا أن
الشاعر العربي كان يعبر عن عواطف شتى متباينة في قصائد عديدة مستخدما
في ذلك بحرا واحدا دون أن يحدث خلل في تعبيره نتيجة استخدامه أحد
البحور التي لاتصلح لهذا الغرض كما تريد أن تقول وجهة النظر السالفة .
وهذا يقودنا إلى خاصية هامة في القصيدة العربية القديمة — من حيث

(١) موسيقى الشعر ، ص ١٧٥ .

(٢) منهاج البلغاء ص ١٦٨ .

(٣) مقدمة ترجمة الالياذة ، ص ص ٩٠ — ٩٤ .

(٤) موسيقى الشعر ص ١٧٧ وما بعدها .

الصورة الموسيقية بحاجة إلى مزيد من الدراسات المدققة ، فالشعر العربي القديم بحكم طبيعة وظيفته كما مر بنا شعر إلقاء ، ولهذا فمن الخطأ أن نستخدم قياسا كليا فقط في مقياس وحداته الموسيقية ، بل لابد من استخدام جملة من المقاييس الكيفية خاصة بالإلقاء والإنشاد ؛ منها درجة الصوت وعلوه وانخفاضه وتنوعه على حسب موقع الكلمة وتلوينه مع المواقف المختلفة ، إلى آخر هذه المقاييس التي يقاس بها جودة الإلقاء وارتباطه بالموقف الانفعالي وقدرته على نقل التأثير وعلى التأثير لدى المتلقى .

. . .

ولقد شهد تاريخ الشعر العربي منذ صدر الاسلام حركات ثورية كثيرة ومتوالية ، ركزت جهودها أكثر على الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية فتناولتها بالتغيير والتطوير .

وقد بدأت هذه الثورات منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسي وتمثلت في حركات التجديد التي تزعمها بشار وأبو نواس وما أحدثته من آثار عميقة في صورة القصيدة الشعرية الموسيقية .

لقد أدى ازدهار الغناء وتعدد الأنغام وتعقدتها نتيجة للتمازج الثقافي الحضاري الذي حدث آنذاك والأخذ بأسباب الحضارات المحيطة في المجالات الفنية ، التي عرفت آنذاك ومنها فن الغناء والموسيقى ، إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية لمتطلبات التلحين الغنائي ، وتمثل هذا في الاعتماد على مجزوءات الأوزان بكثرة ، وفيما استحدثت من بحور مهمة سميت ببحور المولدين

وأوزانهم وهي المستطيل والممتد والمتوافر والمتشد والمنسرد والمطرود (١) .
كذلك قضى المعرى على الأرستقراطية في موسيقى شعره حينما تقرب من
لغة الشعب واستغل الأساليب الشعبية وفاخر في بساطة شعره وسهولة
ألفاظه « (٢) » .

وشهد العصر العباسي أيضاً معركة البديع التي أثارها أبو تمام . والبديع
يعتبر ثورة على الموسيقى التقليدية بمحاولته خلق تنوع موسيقى داخلي ، إلى
جانب الموسيقى المألوفة ذات النغم الواحد . فأصبحت القصيدة تخضع لنوع
من التقطيعات الصوتية الداخلية في الأبيات ، كما كثرت القافية الداخلية التي
تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد في البيت ايقاعان متحدان
أو أكثر « (٣) » .

. . .

ومن الحركات التجديدية التي وجهت إلى الصورة الموسيقية للقصيدة
العربية الكلاسيكية تجديدات الموشحات الأندلسية ، التي ظهرت منذ أواخر
القرن الثالث الهجري ، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين
أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن كما يذكر الدكتور غنيمي هلال (٤) .
اتجه الوشاحون في بداية الأمر إلى النظم في البحور القديمة . ومالبثوا

(١) المرجع السابق ص ٢٠٩ — ٢١٠ .

(٢) عبد الجبار داود البصري . مقال في الشعر المراق الحديث ، ص ٦٧ .

(٣) د. شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده . ص ٣٨ .

(٤) النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٧٧ .

أن تحرروا منها في بحور كثيرة لم يكن للعرب عهد بها ، وإلى تحطيم نظام القافية العربية . واستطاعوا بهذا أن يدخلوا موازين عديدة عددها ابن سناء الملك في دار الطراز ، وأن يدخلوا نظاما جديدة في القافية مثل الخمسات ، والمسدسات وغيرها ، وهي نظم تعتمد على المقاطع الشعرية بدلا من البيت . إلا أن هذه الثورة بالنسبة لمنجزاتها كانت ثورة ضئيلة ، فلم يزد الوشاحون على أن استبدلوا نظاما بنظام آخر قد يكون أكثر التزاما من الأول « فلم يهدفوا لغير التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة العربية ، ولم يدر بخلداهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الراحية » (١) .

• • •

ثم كانت بداية العصر الحديث عند شعراء الإحياء والكلاسيكية الجديدة وفيها وقف الشعراء عند المحاولات التشكيلية القديمة المعتمدة أساساً على الصورة الموسيقية الخارجية فكتبوا في الأوزان القديمة الكاملة ، كما كتبوا في المجزوعات والمشطورات ، كتجربة البارودي مستخدماً تفعيلة فاعلاتن في قوله المشهور :

املاً القـدح واعص من نصـح

وتجربة شوقي مستخدماً نفس التفعيلة :

مال واحتجب وادعى الغضب

وبشكل عام فقد ظلت الصورة الموسيقية القديمة هي المسيطرة بما تعتمد عليه من خضوع لمبدأ تنظيمي محدد مباشر ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالخيال

(١) المرجع السابق ، صص ٤٧٨ - ٤٧٩

الحسى الذى اعتمدت عليه النظرية الكلاسيكية فى التذوق الشعرى كما مر بنا وهو نظام عام خارجى يخضع لهندسة موسيقية منضبطة .

ولم تلبث القصيدة العربية بعد فترة ازدهار الكلاسيكية الجديدة عند شوقي ومدرسته أن تعرضت لثورات عنيفة حول الصورة الموسيقية التقليدية وقدرتها على مصاحبة الانفعالات الشعرية المعقدة المتشابكة نتيجة لماجد على الشعر من مفاهيم غيرت وظيفته ومفهومه .

وخاضت القصيدة العربية فى ثورتها تلك تجارب عديدة فى محاولة للوصول إلى صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة .

ولكن هذه الثورة كما سنلاحظ لم تستطع أن تحقق نموا سريعا مثلما حققت قضايا أخرى كقضايا المضمون مثلا . وهذا طبيعى ، فالحس الموسيقى يحتاج بطبيعة الحال إلى مرحلة طويلة للتعود والتألف ومن ثم التذوق .

حاولت مدرسة الديوان ومطران تطوير الصورة الموسيقية بالتححرر أحيانا من القافية ، واستخدم القافية المزدوجة ونظام المقطوعات ، كما حاولوا فى محاولات قليلة أن يستعوضوا عن نظام البيت الشعرى بمصراعيه بالكتابة فى سطور شعرية ، ولكنها كانت قليلة متفرقة . ذلك أن هؤلاء الرواد اهتموا فى المرتبة الأولى بالتجديد فى اطار التجربة الإنسانية من خلال الاطار الموسيقى التقليدى .

كان شكرى أكثرهم ثورة على الصورة الموسيقية التقليدية ، فكتب شعرا مرسلا بلا قافية ، كقصائد « كلمات العواطف — الجنة الحراب — عتاب الملك حجر — واقعة أبى قير — نابليون والساحر (١) » ، كما استخدم القوافى

المزدوجة والمتقابلة في عدد من القصائد .

كذلك استخدم المازني القوافي المرسله والمزدوجة ، وكتب العقاد في نظام المقطوعات كقصيدة المصرف (١) ، ونظام الموشحات كما في قصيدته نور . (٢)

كذلك حاول المازني أن ينوع في عدد تفاعيل السطر الشعري الواحد كما في قصيدته إلى جوارها التي مرت بنا من قبل في الحديث عن الصورة الشعرية وفي قصيدة «ليلة وصباح» التي مطلعها :

خيم الهم على صدر المشوق
يا صديقي (٣)

ومثل هذا فعله العقاد في عدد من القصائد منها المصرف (ديوان عابر سبيل) وقصيدة «عدنا والتقينا» ديوان بعد الأعاصير — التي يقول فيها : (٤)

إلتقينا

وإلتقينا

عجبا كيف صحونا ذات يوم فإلتقينا
بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا
فتصافحنا بجسدينا وعدنا فإلتقنا
بعد عصر

(١) عابر سبيل ، خمسة دواوين للعقاد ٣٩٨ .

(٢) بعد الا عاصير ، خمسة دواوين للعقاد ص ٢١٥ .

(٣) ديوان المازني ، ص ٢٥٤ .

(٤) خمسة دواوين للعقاد ص ١٢٨ .

أى عصر

والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوان يجرى

ولكن الملاحظ على هذه المحاولات كلها أنها كانت قليلة القيمة ذلك لأنها كانت تدور داخل الإطار التقليدى الذى عرفته القصيدة العربية من قبل ، وهذا راجع كما سبق وقلت إلى أن تجديد هذه المدرسة كان منصبا على التجربة الإنسانية أكثر مع الحفاظ على الاطار الموسيقى التقليدى .

ولكن تأتى أهمية هذه المحاولات فى أنها نهت الأذهان إلى إمكانية التجديد من ناحية ، والحاجة إلى البحث عن أشكال جديدة وتجارب جديدة من ناحية أخرى ، ولهذا فلم تلبث القصيدة العربية أن أصبحت ميدانا للعديد من التجارب التى كانت أكثر إثماراً بالنسبة للصورة الموسيقية الشعرية .

. . .

كان صوت التجديد فى شعر المهجر من أوائل المحاولات الجادة لتطوير الصورة الموسيقية للقصيدة العربية ، وكذلك كان شعراء أبولو . وبصفة عامة شعراء الرومانسية فى العالم العربى ، وذلك بسبب كونها حركة ثورة تجديدية من ناحية وبحكم تأثرها بالفكر الرومانسى الغربى من ناحية أخرى ، هذا الفكر الذى لا يمكن أن نخفل موقفه من موسيقى الشعر وارتباطه بالانفعال والعاطفة .

لقد أعلت الحركة الرومانسية من شأن القيمة الموسيقية فى القصيدة ، الشعرية ، فرأى هيردر الألمانى (١٧٤٢ - ١٨٠٣) «أن الشعر الأصيل هو الذى يعبر عن الشعور وأن العنصر الموسيقى فيه هو الذى يصل به إلى هذه الغاية (١)

(١) د. نعيم الياقنى : الشعر بين الفنون الجميلة ص ٣٦ .

ويقول هازلت الإنجليزى : إن الشعر هو موسيقى اللغة» (١) . ويتحدث كولردج عن الوزن فى الشعر فيقول «إن الوزن فى نظرى مصدره التوازن فى العقل نتيجة الجهد التلقائى الذى يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة» (٢) وإن الوزن بمفرده «ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الإنتباه . ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر ، وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى ، وهكذا على نحو دقيق جدا حتى إنه ليستحيل إدراكه إدراكا واضحا فى اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيرا ، ولكن يصبح عديم هذه القيمة إذا لم يكن ممزجا بغيره من عناصر التجربة الشعرية . ولهذا يشبهه بالخميرة «تصبح عديمة القيمة كريهة المذاق لو بقيت مفردة ، ومع ذلك فهى تضى على الشراب الذى تمزج به بنسب معقولة روحا وحيوية . (٣)

فالوزن بمفرده ليس إلا مثيرا للانتباه فقط ، وعليه بعد ذلك أن يرتبط ارتباطا وثيقا بسائر مكونات الموقف الإنفعالى العام ، وعليه إذن أن يكون مصحوبا بها «إنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الإنفعال الزائد فينبغى للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوبا بلغة الإنفعال» (٤) .

فالنظرية الرومانسية تعتمد كما هو واضح على الربط بين الإنفعال والوزن المصاحب له ، وهى بهذا تلغى القيمة التركيبية للوزن ، وتعتمد كل الإعتماد

(١) المرجع السابق ص ٣٧ .

(٢) د. مصطفى بدوى : كولردج ص ١٧٤ .

(٣) د. مصطفى بدوى : كولردج ص ١٧٦ - ١٧٧ .

(٤) المرجع السابق ص ١٧٥ .

على القيمة الإيحائية المتوفرة في الموسيقى التعبيرية .

وقد أثرت هذه النظرة في الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث كما تبذت في أعمال مدرسة المهجر ومدرسة أبولو والحركة الرومانسية في المغرب والسودان وسائر البلاد العربية .

وبدت ملامح هذا التأثير في اهتمام الحركة الرومانسية العربية بالموسيقى التعبيرية ، فأصبحت القصيدة تهتم إلى جانب الشكل الموسيقي التقليدي بأن تتكون من وحدات نغمية وأحياناً من وحدة واحدة تكون دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهى بإنهاء البيت الشعري وإنما تستمر حتى تحقق الاكتمال في نهاية هذه الوحدة .
نلمس هذا بوضوح في قول نعيمة من قصيدته : من أنت يا نفس (١)

أيه نفسى ! أنت لحن فى قد رن صــــداه

وقعتك يد فنان خفى لا أراه

أنت ربح ، ونسيم ، أنت موج ، أنت بحر

أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر

أنت فيض من اله

فالمقطوعة السابقة هذه تمثل وحدة نغم تعتمد أكثر ما تعتمد على الموسيقى التعبيرية التى تسير الإنفعال فتبدأ معه من لحظة الإثارة ، وتنمو ، وتنمو ، حتى تصل إلى مرحلة الإشباع كما يحدث دوماً فى كل إنفعال .

يبدأ الانفعال بطيئاً «أيه نفسى» آخذاً فى النمو والصعود بعد أن اجتاز ،

(١) ديوان همس الجفون ص ١٦ .

مرحلة الإثارة . ثم لا يلبث أن يصل إلى مرحلة التأزم الحاد اللاهث «أنت ريح ونسيم ، أنت موج أنت بحر» . بهذه الايقاعات الحادة القصيرة تحاول الموسيقى الداخلية أن تعطي تصويرا صادقا لهذه الانفعال اللاهث وراء الحقيقة .

إن قول الشاعر : أنت ريح ، ونسيم ، وأنت موج ، أنت بحر ، أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر .. إنما هي في الواقع متابعة ايقاعية لحيرة النفس الشاكية الحائرة في متاهات الوجود . ثم لا يلبث أن يصل إلى مرحلة الاشباع في الانفعال فتهدا النفس ، وتصل إلى المعرفة مع تمام وصول الانفعال إلى مرحلة النهاية وانتهاء هذه الحدة الايقاعية بتنهيدة نفسية عميقة مريحة «أنت فيض من آله» :

وحينما يقول أبو ماضي في قصيدته «المساء» المشهورة :
السحب تركض في الفضاء الركب ركض الحائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصية الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنا عيناك تأهتان في الأفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين

فانه يجعلنا نحس الإيقاع النفسى للانفعال الشعري من خلال صورته الموسيقية التحليلية . فالشاعر هنا يستخدم دورة ايقاعية متكاملة تبدأ بالسحب تركض وتنتهي عند نهاية المقطوعة «سلمى بماذا تحلمين» ، وداخل هذه الدورة الايقاعية نجد شحنة انفعالية مرت بمراحل نمو الانفعال وتطوره من لحظة الإثارة حتى الإشباع .

فقد اعتمد أبو ماضي في موسيقاه الداخلية الإنفعالية هذه على تشكيل صوتي لموسيقى الألفاظ يعتمد على مستويات متفاوتة في درجة الجهر في الكلام . أكثر الشاعر من استخدام الصوامت المجهورة الانفجارية ، وخاصة الصاد والذال والكاف وزواج بينها وبين كلمات تعتمد في تكوينها على صوامت مهموسة وخاصة السين والحاء والتاء ، ليخلق من هذا التقابل الموسيقي بين الجهر والهمس التوتر الانفعالي المقصود .

واعتمد الشاعر على ما يمكن أن توحى به الألفاظ من روابط طبيعية بينها وبين مدلولاتها كما بدا في استخدامه لفعل ركض ومفعوله المطلق والكلمات ساج وصامت وباهت . إلى جانب استخدامه الانفعالي لحروف المد . فضاء ، صفراء عاصبة ، ساج ، صامت ، زاهدين ، عيناك — بماذا — وذلك في محاولة لإيجاد علاقة إنفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها .

وإلى جانب هذه الظاهرة التي تعتبر أهم منجزات الحركة الرومانسية في مجال الصورة الموسيقية — ظاهرة الاعتماد على الموسيقى الإنفعالية الداخلية — قدم شعراء هذه الحركة عددا من التجارب المتنوعة استخدموا فيها مجزوءات البحور بكثرة ، ونوعوا في قوافيهم كما استخدموها مرسله .

فن القوافي المرسله قصائد « بأمر الحاكم بأمره » و « الرؤيا » وممنون الفيلسوف « ومملكة إبليس » لإحمد زكي أبو شادي في ديوانه الشفق الباكي الذي صدر بمصر عام ١٩٢٧ . ومن القوافي المتنوعة قول الشاعر الياس فرحات في قصيدة بمناسبة ميلاد ابنه البكر :

أولى فراخ البلبل الغرد
هذا جناح أيلك فاعتمدى

العش بين الغار والآس
في مأمن من أعين الناس
قد رصعته السحب بالماس
فالشمس تنشقّه
والورد يكتفه
والطير تعزفه (١)

وإلى جانب هذه المحاولات في التنويع في القوافي وعدد تفاعيل السطر الشعري ، تركت لنا هذه الفترة بعض التجارب الخطيرة التي اتجهت إلى تغيير كلي وشامل ، تمثل في تجارب الشعر المنثور عند الريحاني وتجارب الشعر من خلال أكثر من بحر فيما سمي بمجمع البحور عند أبي شادي وشيبوب وباكثر ، وإن كانت هذه التجارب قليلة ومبعثرة حتى إنها لم تستطع أن تترك أثرا واضحا في شكل الصورة الموسيقية للتجربة الشعرية آنذاك ، وربما لأن الشعر العربي كذلك — لم يكن قد استعد بعد لتقبل هذه التغيير الكبير في الحس الموسيقي .

كان أمين الريحاني ذا مزاج ثوري . وقد أدى احتكاكه المباشر بالأدب الإنجليزي وخاصة الرومانسي إلى زيادة ثورته على كل متحجر وبال ، وقد أثمر هذا الاحتكاك وذاك المزاج أولى ثمراته الأدبية في أدب الريحاني فيما دعاه بالشعر المنثور الذي بدأ كتابته عام ١٩٠٧ . (٢) ومن أشعار النثرية هذه قوله في مقطوعه بعنوان «عشية رأس السنة» :

قم أيها القاعس المتقاعس ، اليائس من الحياة

(١) اليس حبيب فرحات : الربيع ص ١٨١ .

(٢) أنس داود : التجديد في شعر المهجر ، ص ٨٧ - ٨٨ .

قم أيها البخيل النائم على الصكوك والأوراق
قم أيها المقامر العبوس المكتئب
قم أيها المسرور المحبور المبتهج
قم أيها الساخر بأفراح الشعب الساذج
انهضوا من رقادكم . اخرجوا من سجونكم
اطلقوا النفس من قيودها
في هذه الليلة يتحرر الإنسان (١)

أما التجارب الأخرى فقد تزعمها أحمد زكي أبو شادي ، عندما قام بمحاولات كان الهدف منها الجمع بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة ، والنقل بين هذه البحور دون الالتزام بنسق معين ، وهي محاولات عرفت من قبل عند فارس الشدياق (١٨٠٤ — ١٨٨٨) فيما عرف باسم مجمع البحور وقام بنشره في كتابه ، الساق على الساق فيما هو الفاريان «وسمى أبو شادي هذه التجارب بأنها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن (٢). ومن أنضج تجاربه هذه قصيدته «مناظرة وحنان» التي قدمها — التقديم السابق — فقد جمع في هذه القصيدة بين أربعة أوزان هي الكامل والبسيط والخفيف والمجتث . فيبدأ القصيدة مستخدماً تفعلية البحر الكامل :

.. وجلسن بين تناظر متأملات في المرائي

ثم لا يلبث أن ينتقل إلى البحر البسيط بعد خمسة سطور من البحر الكامل :
وللمحبين أشواق وتقديس

(١) أمين الريحاني : هتاف الأودية ص ٥٠ .

(٢) في تقديمه لقصيدته «مناظرة وحنان» مختارات وحى العام . ص ٤٤ .

وفي السطر العاشر يعود مرة أخرى إلى الكامل ، وبعد هذا المقطع ينتقل إلى تفعلية المحتث منوعا في سطور ه الشعرية بين الشطرة والبيت الكامل :

انظر إلى الأزهار

انظر جميل الثنى

وضعن في الأكمام

وكن بين اهتزاز ونشوة في غرام

والزهر كالناس يهفو إلى الثغور الجميلة

وخاض أبو شادي من أجل هذه التجارب معارك نقدية كبيرة بينه وبين المعارضين خاصة الدكتور محمد عوض محمد . (١)

وقد لاقت هذه التجارب بعض القبول عند عدد من الشعراء الذين قاموا بأمثال هذه المحاولات كخليل شيبوب ونقولا فياض وعلى با كثير .

قدم شيبوب محاولتين — تقريبا — نشر الأولى بالعدد الثالث من مجلة أبولو (نوفمبر ١٩٣٢) بعنوان الشراع ، والثانية بمجلة الرسالة العدد (٥٤٥) في ١٣ ديسمبر ١٩٤٣ بعنوان «الحديقة الميتة والقصر البالي» ، حيث اعتمد في القصيدتين على استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ، وعلى التنويع في عدد تفعيلات السطر الشعري وعلى عدم الالتزام بقافية محددة . فاستخدم في قصيدة الشراع مثلا أوزان البسيط والمتقارب والكامل والطويل والوافر على التوالي في خمسة سطور متتالية هي :

والماء ذوب أمانى النفس نائرة

(١) الدكتور محمد عوض محمد : مجمع البحور وملئى الأوزان (مقال) الرسالة العدد

الخامس ١٥ مارس ١٩٣٣ ص ١٠

إلى ربها تضرع
أين الشراع فإنه لا ينظر
كذا يتلاشى الطيف بعد شروق
فيستتران بالليل العميق

ومن هذه المحاولات تجارب با كثير لاستخدام ماسماه بالنظم المرسل المنطلق
والنظم الحر (١) . وقد حدد المقصود بحرية النظم تحديدا يتفق تماما والمفهوم
الحديث للشعر الحر . فهذا النوع من النظم عنده «حر لعدم التزام عدد معين من
التفعيلات في البيت الواحد (٢) . واستخدم با كثير هذه التجارب في ترجمته
لروميو وجوليت وفي مسرحيته الأخرى اخناتون ونفرتيتي ١٩٤٣ ، ونموذج
من الشعر المرسل الحر كما سماه ونشره في مجلة الرسالة العدد ٦٢٥ بتاريخ ٢٥
يونية سنة ١٩٤٥ يقول فيه :

يا لها مهزلة

يا لها سؤة مخجلة

مثلت دورها أمة تدعى ضلة أنها من كبار الدول

سلمت للمغربين أوطانها لتواري في سوريا أو في لبنان الحجل

أمة ولت من وجه العدو فرارا

وتضاف إلى هذه التجارب تجربة محمد مصطفى بدوى في قصائد من لندن

(١٩٤٦) وتجربة لويس عوض في « بلوتولاند وقصائد أخرى : من شعر ،

الخاصة » (١٩٤٧) .

(١) على أحمد باكير : روميو وجوليت ، المقدمة ص ٣ .

(٢) المصدر السابق وكذلك د. عيسى زايد : البدايات المصرية الأولى للشعر الحر (مقال)

مجلة الشعر ، القاهرة ، إبريل ١٩٧٦ ص ٥٢ .

• • •

وهكذا كانت المحاولات التي بذلت في الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية حتى قبيل العقد الخامس من هذا القرن محاولات إما سطحية دارت داخل الإطار التقليدي ، وإما قليلة نادرة ومبعثرة لم تكن كافية لاحتداث أثر ذي بال ، إلى جانب أن الحس الموسيقي العربي لم يكن قد استعد بعد لتقبل أى تغيير في شكل الصورة الموسيقية .

وبرغم هذا تمكنت القصيدة الشعرية من الاعتماد على نوعي الموسيقى الشعرية ؛ وهما الموسيقى التركيبية وموسيقى التعبير ، بمحاولاتها الجاهدة لمزج التعبير بالانفعال .

لقد بدأ الشعراء منذ العشرينيات يحاولون إحداث ألوان من التغيير في شكل الصورة الموسيقية للقصيدة العربية ، ولكن هذه التجارب لم تستطع أن تحقق نجاحاً إلا في نهاية الأربعينيات بظهور جيل نازك الملائكة والسياب ونزار قباني .

ذلك أن الشعر العربي لم يكن مستعداً بعد لتقبل مثل هذا التغيير الجذري في الشكل الموسيقي كما رأينا من قبل ، حيث كان الاهتمام التجديدي مركزاً أكثر على المضمون الشعري «فقد كان على القصيدة العربية التي بلغت أوج قوتها الكلاسيكية في العقود الأولى من هذا القرن أن تستنفذ قواها بالتكرار الكثير ، وأن يفقد الشكل القديم قداسته الراسخة في الأذهان . وكان هذا في حاجة إلى زمن أوفر وتجربة أطول .

ومن ناحية أخرى ، فلقد برهنت التجربة الشعرية في النصف الأول من

هذا القرن على أن الشكل الشعري الموروث شديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي ، بحيث يستعصى على التجريب السريع ، فكان على الشاعر العربي أن يجرى تغييرات مهمة في جميع عناصر القصيدة الأولى قبل أن يتمكن من مقارنة الشكل ، ولم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الإيقاع المتوازن قد احترقت بعد وغزتها أنغام مغايرة .

ولقد احتاج شعراء هذا القرن إلى ثلاثة أجيال من الاستماع إلى موسيقى الشعر الغربي حتى راحت آذانهم تتقبل الموسيقى الجديدة للشعر العربي تخالف حدة تقسيماته وهندسته الصارمة . (١)

وهكذا ولدت حركة الشعر الحر كحركة شعرية جديدة « حررت الشكل من كل شرط سابق أو قالب سابق » (٢) .

(١) د. سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله ص ٢٨ .

(٢) عبد الجبار داود البصري : مقال في الشعر العراقي الحديث ص ٢٣ .

الفصل الثاني

الصورة الموسيقية في الشعر الجديد

الصورة الموسيقية في الشعر الجديد

أولا : حركة الشعر الجديد :

ظهر أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد — تقريبا — في مقدمة ديوان نازك الملائكة «شظايا ورماد» ١٩٤٩ .

فقد تكلمت نازك عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية فقالت عنها :
«ألم تصدأ لطول ملامستها الأقلام والشفاة منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسمعنا وتردها شفاها ، وتعلقها أقلامنا حتى مجتها ... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولالون ، لقد سارت الحياة وتقلب عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك دأل شعرنا صورة لقفانبك ، وبانت سعاد ، والأوزان هي هي ، والقوافي هي هي .. وتكاد المعاني تكون هي هي ،» (١)

ودعت الشاعرة في مقدمتها إلى التحرر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وإن كان المعنى الذي يريده يكون قد انتهى عند التفعيلة الرابعة .

ورأت الشاعرة أن تتلاعب بعد التفاعيل وترتيبها مستخدمة في هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية وهي التفاعيل المفردة ، وضربت مثلا بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى ، وحتى يستطيع

(١) شظايا ورماد ، المقدمة ص ٧

أن يتخلص بالتالى من الحشو الزائد» (١)

وأخذت نازك فى ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية ، تجرب هذا الشكل الجديد فى بعض النماذج الشعرية فى الديوان ، كقصائد « جامعة الظلال ، لنكن أصدقاء ، مرثية يوم تافه ، أغنية الهاوية » تقول فى قصيدة مرثية يوم تافه : (٢)

لاحت الظلمة فى الأفق السحيق
وانتهى اليوم الغريب
ومضت أصدائه نحو كهوف الذكريات
وغدا تمضى كما كانت حياتى
شفة ظمأى وكوب
عكست أعماقه لون الرحيق
وإذا ملمسته شفتايا
لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا

فاستخدمت تفعلية (فاعلاتن) ونوعت فى عددها فى السطور الشعرية ، وذلك فى محاولة لتغيير الاطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية .

وتجارب نازك الشعرية وإن كان لها مايمثلها منذ فترة مبكرة كما مربنا

(١) شظايا ورماد ، المقدمة ص ١٣ - ١٥

(٢) ص ٩٣ . شظايا ورماد .

إلا أننا نحس فيها جدية الشاعر العربي في احساسه بضرورة التعديل في الفلسفة الجمالية التي تستند عليها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمالية تهتم أول ماتهم بالإيقاع النفسى وارتباطه بالتالى بالصورة الموسيقية فى القصيدة . وكان الشاعر العربى فى هذا أكثر تمثلاً لمفهوم الشكل الموسيقى فى القصيدة الشعرية كما تبدى عند الرومانسيين كما مر بنا من قبل .

وانتشرت الكتابة على طريقة الشعر الجديد بسرعة منذ أوائل الخمسينيات . فتذكر الدكتور سلمى الخضراء الجيوسى فى دراستها عن « الشعر العربى المعاصر ؛ تطوره ومستقبله » إحصائية عن الشعر الجديد (الحر) الذى نشرته مجلة الآداب البيروتية التى بدأت بالصدور سنة ١٩٥٣ ، فرأت أن مجموع ما نشرته هذه المجلة من الشعر الجديد (الحر) فى سنواتها الخمس الأولى ٢٤٨ قصيدة من مجموع القصائد التى نشرتها كلها وهى ٤٨٢ (١) .

ولم تلبث نازك أن عادت لتأكيد مفهوم التجديد فى الإطار الموسيقى التقليدى فى كتابها قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٢ .

وأول ما نلاحظه فى هذا الكتاب الذى تعرض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده — أن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقى العربى فقد اعتبرته أسلوباً جديداً فى ترتيب تفاعيل الخليل ، وأنه شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير فى كل سطر شعري عدد التفعيلات ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضى يتحكم فيه (٢) .

(١) عالم الفكر الكويتية ، المجلد الرابع — العدد الثانى ، ص ٣٩ .

(٢) نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، ص ٥٤ وما بعدها .

كذلك نلاحظ أن الشاعرة في دعواها لم تستطع أن تخرج كلية من إطار التقنين ، فدعوتها تمثل قانونا لا يعين الشاعر كما ترى هي (١) بقدر ما يصنع له من مآزق أخرى ، مثلما رأت في التفاعيل المركبة كما في السريع (مستفعلن — مستفعلن فاعلن) من أن على الشاعر أن يزيد ما يشاء من تفاعيل مستفعلن لكن عليه أن ينهي السطر بفاعلن . فالحرية هنا حرية مقيدة . ولعل هذا يفسر السر في تحفظ الشاعرة في كتابها هذا وفي مقدمة ديوانها «شجرة القمر ١٩٦٧» بعد ذلك — على التجديد الموسيقي في القصيدة الشعرية ، فتقول في مقدمة ديوانها «شجرة القمر» وإني لعلّ يقين من أن تيار الشعر الحر «سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها» (٢) .

وفي سنة ١٩٥٧ ألقى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة في الندوة اللبنانية في بيروت تحدث فيها عن حركة الشعر الجديد وأطلق عليها اسم الشعر الحديث (٣) . وحدد الخال صورة هذا الشعر الموسيقية في حديث آخر أجراه معه الياس سحاب المحرر الأدبي لمجلة الحوادث اللبنانية حول قضايا الشعر الحديث (٤) فقال :

«يمكننا تسمية الايقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن على أن ذلك ليس من الضروري أن يكون تقليديا أو موروثا أو مفروضا مسبقا على الشاعر

(١) قضايا الشعر المعاصر . ص ٣٩ .

(٢) شجرة القمر . المقدمة ، ص ١٤ .

(٣) د. سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله ص ٣٨ — ٣٩

(٤) ٢٩ أيلول ١٩٦١ .

فالشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن» .

وقد أباح الحال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة لكن بشرط أن يتخلص الشاعر من الرقابة الخارجية للوزن . يقول « إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم ، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً (سابقاً) بل امكانية بين غيرها من الامكانيات ، فهناك الموسيقى التي تركز إلى الأوزان الكلاسيكية ، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن » .

أما القافية فقد رأى الحال أنها «جزء من الإيقاع ، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها إنما يستعملها بملء حريته فإذا كان صادقاً موهوباً جاء استعماله له حسناً» .

وهكذا تمثل وجهة نظر الحال السابقة موقفاً معتدلاً حاول فيه أن يجعل القصيدة الشعرية تعتمد في صورتها الموسيقية على جانبي الصورة ؛ الجانب التركيبي والجانب التعبيري .

وفي كتاب «الشعر قنديل أخضر» حاول نزار قباني أن يتخذ من موسيقى البحور العربية أساساً كذلك للتجديد في الأوزان فقال «إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا ، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا» (١) .

(١) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ص ص ٤٠ - ٤١

ثم رأى نزار قباني ضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدي «فبرغم كل سحرها واثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا . إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر ، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية ، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة» . (١)

وقد حصر نزار قباني بعد ذلك في كتابه «قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية» مدى ماحققته القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فليخصه فيما يلي :

١ — الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة (٢) .

٢ — تحررت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة «فموسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول «اللغوى والنفسي» (٣)

. . .

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن الشعر العربي الجديد قد حاول أن يختبر كل

(١) الشعر قنديل أخضر ص ص ٣٧ — ٣٨

(٢) نزار قباني : قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية ص ١٧٨

(٣) قصتي مع الشعر ص ص ١٧٩ — ١٨٠

الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتفرق محدثة نوعاً من الايقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة» (١) .

وقد شهدت قصيدة الشعر الجديد منذ بدايتها حتى الآن ثلاثة أجيال متعاقبة من الشعراء ، جيل الأربعينيات ، وجيل الخمسينيات وجيل الستينيات . ومن الممكن أن نضع فى الجيل الأول أمثال الشعراء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وبلندر الحيدرى ونزار قبانى وأدونيس وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وشوقى أبو شقرا وخليل حاوى فى مصر والمشرق العربى ، ونور الدين صمود وجمال حمدى فى تونس ، ومحيى الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتورى فى السودان .

ومن شعراء الجيل الثانى : رشدى العامل وسعدى يوسف وشاذل طاقة فى العراق وشوقى بغدادى فى سوريا ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان من شعراء فلسطين وكمال عمار ومحمد مهران السيد وعبد

(١) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر ، قضاياها ، وظواهره الفنية والمعنوية ص ص

المنعم عواد يوسف وكمال عبد الحليم في مصر وتاج السر حسن وجيلي عبد الرحمن وعبد الله شابو في السودان ، وجعفر ماجد ومحيي الدين خريف في تونس .

ومن شعراء الجيل الثالث : شباب الشعراء العراقيين الذين أصدروا «البيان الشعري» في مجلته «الشعراء ٦٩» ومنهم فاضل العزاوي وسامي مهدي وخالد مصطفى وفوزي كريم . ومعهم من العراق كذلك أمال الزهاوي وعلي جعفر وسفيان الخزنجي ويحي صالح . ومن مصر . أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر ونصار عبد الله وأحمد سويلم ومحمد السيد ندا وفرج مكسيم وشوقي خميس ، ومن السودان سيد أحمد الحردلو ، ومن تونس منور صمادح ومحمد العروسي المطوي والميداني بن صالح .

وتابع شعراء الأجيال الثلاثة محاولاتهم التجريبية في الصورة الموسيقية للقصيدة العربية من خلال نظرة فلسفية جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسي في الفن والحياة على السواء كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل (١) ، وسنحاول أن ندرس بتفصيل أكثر الصورة الموسيقية للشعر الجديد من خلال الوزن الشعري والقافية ، ثم الصورة الموسيقية للقصيدة الجديدة بشكل عام .

(١) الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٤

ثانياً : الوزن في الشعر الجديد :

الحديث عن الوزن في الشعر الجديد يجب أن يدفعنا إلى تفرقة واضحة بين شعر يحافظ على شكل من الأشكال الموسيقية المكرر ، وبين شعر خلا من أى شكل من أشكال الوزن المكرر معتمداً على نوع من الإيقاع النغمى الداخلى وعلى التنويع فى هذا الإيقاع على حسب الجمل الشعرية .

ونسستخدم للنوع الأول اصطلاح الشعر الحر وهو الاصطلاح المتداول غالباً ، ونستخدم للنوع الثانى اصطلاح الشعر المنشور .

ومنذ البداية سنلاحظ أن الشاعر الجديد لم يبلغ الوزن نهائياً من القصيدة الشعرية ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغييرات حتى يحقق لنفسه توافقاً أكبر مع مشاعره وذبذبات نفسه ، بعد أن أحس — كما قدمنا — احساساً ملحاً أن الشكل التقليدى الموسيقى لم يعد قادراً على إسعافه لنقل هذه الذبذبات وتلك المشاعر .

لقد استطاعت القصيدة العربية أن تمر خلال أجيالها الثلاثة فى تعاملها مع الوزن بمراحل متعددة كان أولها الحفاظ على الوزن التقليدى كليه مع إعادة توزيع القصيدة فى كتابتها وبالتالى فى القراءة بطريقة تتناسب مع الحجم الصوتى والتطور الانفعالى ، كما فعل نزار قبانى فى أغلب أعماله الأولى وكذلك بلندر الحيدرى .

وتلت هذه المرحلة التى كانت بمثابة مرحلة انتقال وإعداد للذوق العربى ، مرحلة تفتيت الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع فى طولها للانفعال الشعرى وتكتب فى سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر ،

وهذه المرحلة نجدها عند أغلب الشعراء تقريبا مع ما تخللها من تجارب في التفاعيل المفردة والمركبة .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الموجه الشعرية أو الدفقة حيث اعتبر الشاعر هذه الموجه تعبيرا عن الموجه الإنفعالية المتكامله . وقد اتسعت هذه الموجه لتشمل أحيانا حوالى خمسين تفعيلة كما سرى عند يوسف الخال وشوقي أبو شقرا ويوسف الخطيب ومحمد جميل شلش .

• • •

فقد استطاع نزار قباني أن يستخدم البحور في شكلها التقليدي ، وأن يعيد كتابة وبالتالي قراءة النظام الوزني التقليدي في شكل ومضات انفعالية متقافرة . وتمكن بهذا من أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية .

لنأخذ مثلا جزءا من قصيدة له — على سبيل التمثيل لا الحصر — وليكن هذا الجزء من قصيدة « الضفائر السوداء » التي يقول فيها على هذا النحو :

يا شعرها

على يدي

شلال ضوء أسود

ألمه

سنابلا

سنابلا لم تحصد

لا تربطيه

واجعلي

على المساء مقعدى

من عمرنا
على مخدات الشذا
لم نرقصد
وحررته
من شريط أصفر
مغرد (١)

فلو أردنا إرجاع هذا الجزء إلى نظامه التقليدي لوجدناه على هذا النحو :

ياشعرها على يدي شلال ضوء أسود
إليه سنبلا سنبلا لم تحصده
لاتربطيه واجعلي على السماء مقعدي
من عمرنا على مخدات الشذا لم نرقصد
وحررته من شريط أصفر مغرد

فنحن هنا أمام خمس أبيات من مجزوء الكامل ، أعاد الشاعر توزيع
تفعيلاتها موسيقيا على هذا النحو :

مستعلن

متعلن

مستعلن مستعلن

متعلن

متعلن

(١) الصفائر السوداء ، طفولة نهد ، ص ٨١ - ٨٢ .

متفعّلن مستفعّلن

مستفعّلن مسـ

تفعّلن

متفعّلن مستفعّلن

مستفعّلن

متفاعّل مستفعّلن

مستفعّلن

متفعّلن مسـ

تفعّلن مستفعّلن

متفعّلن

ويعتمد نزار قباني في أغلب أعماله الأولى على هذا الأسلوب في إعادة توزيع موسيقى الوزن التقليدية ، ولكنه في الواقع لا يتخذ كقيمة موسيقية خارجية كما هو الشأن عادة في القصيدة التقليدية ، وإنما يتخذ هنا عاملا أساسيا من عوامل التأثير الجمالي تتناسب فيه التفاعيل تناسبا مطردا مع تموجات الانفعال .

أعاد نزار قباني ترتيب البيت الشعري ترتيبا يتفاوت تبعا للتناسب بين الدلالات والانفعالات الخاصة بها ، تفاوتا واضحا ما بين التركيز والسرعة والبطء والتكرار والتنويع . ولنتأمل هذا في إعادة توزيعه لتفاعيل مجزوء الكامل في قصيدته « لآتحييني » (١)

(١) الرسم بالكلمات ، ص ١٠٥

هــذا الهـوى
مـاعـاد يغـريـنى
فلتـسـتر يـحى . . . ولـسـتر يـحى
إن كـان حـبك . . . فى قـلبـه
ما قـد رأيت
فـلا تـجـيـبـنى . . .
حـى
هو الدنـيا بأجمـعها
أما هـواك فليس يعنـى
أحزائى الصغرى . . تعانقـى
وتزورنى
إن لم تزورنى
ما همتى
ما تشـعرين به
إن افتكـارى فـيك يكفـى

ففى البيت الاول نجد أن الشاعر قد قسم تفعيلتى الشطر الأول إلى قسمين مع زيادة سببين خفيفين فى نهاية التفعيلة الثانية ، وفى الشطر الثانى نجده قد جعل التفعيلتين سويا مع زيادة نفس الترفيل عليها .

وفى البيت الثانى يعكس الشاعر وضع البيت الأول ، فجمع تفعيلتى الأول بترفيلها وفرق بين تفعيلتى الشطر الثانى .

ونأتى إلى البيت الثالث لنجد الشاعر قد وضع سببي مستفعلن فى سطر

وحدهما ثم جاء في السطر الثاني بالوتد علن والتفعيلة الثانية المرفلة ، أما الشطر الثاني فقد جاء به مكتملا . وفي البيت الرابع سنجد شطره الأول مكتملا في سطر تأتى بعده تفعيلة من الشطر الثاني وبقيّة الشطر في سطر ثالث .

ونأتى للبيت الخامس فنجد تفعيلة في سطر ثم تفعيله مرفلة في سطر ثان متممة بهذا شطر البيت الخامس الأول ، ويأتى الشطر الثاني كله بعد ذلك في سطر ثالث بعدهما .

فمن الواضح هنا أنه لا يوجد قانون منظم لحركة توزيع هذه الموسيقى البحرية . حقيقة أن القصيدة تلتزم الإطار الموسيقى التقليدى من وزن وقافية ، ولكن ما هو القانون الذى أعاد به الشاعر توزيع تفاعيل هذا البحر الشعري ؟ الإجابة على هذا السؤال سوف نجدها في كل قصيدة . إن كل قصيدة من قصائد نزار تعتمد على هذا الأسلوب الموسيقى لها قانونها التوزيعى الخاص الذى يعتمد على التنويع في عدد تفاعيل كل سطر شعري وعلى ارتباط هذا التنويع بتموجات الانفعال الشعري كما يتبدى للشاعر .

• • •

وقد استطاع هذا الشكل من أشكال التجريب أن يجتذب عددا من الشعراء العرب خاصة ، لكونه أكثر ارتباطاً بالشكل الموسيقى التقليدى . ومن هؤلاء بلندر الحيدري ونازك الملائكة وعمر أبو ريشة وفوزى العنتيل ومازن النقيب .

واختلفت قدرة الشعراء في استخدام هذا الأسلوب الموسيقى ، إلا أنهم باستثناء الحيدري لم يستطيعوا الوصول إلى حساسية نزار الشاعرية الشديدة باللغة وأصواتها وموسيقاها ولا الوصول إلى مهارته في تسجيل انفعالاته

ومضات موسيقية من خلال الالتزام بالشكل الموسيقى التقليدى ، خاصة وأن من بقى شعراء الاطار الموسيقى التقليدى قد لجأ إلى هذه الطريقة كأسلوب تجديد فى مواجهة موجة التجديد الهائلة ، الأمر الذى كان يقود فى الأغلب إلى الاحساس بأن إعادة التوزيع الموسيقى للبحر قد جاء بطريقة غير مقنعة فنيا كما نرى فى مثل قول « عمر أبو ريشة » :

إنها حجرتى

لقد صدى النسيان

فيها ، وشاخ فيها السكوت

ادخلى بالشموع

فهى من الظلمة

وكر ، فى صدرها منحوت

وانقلى الخطو باتشاد

فقد يجعل منك الغبار

والعنكبوت (١)

فموسيقى البحر هنا تلتزم فى إعادة توزيعها نظاما آخر متكرر استبدل فيه الشاعر البيت المدور بثلاثة سطور ، هذا من ناحيته ، ومن ناحية أخرى فإن إيقاع الوزن القديم لم يستطع الشاعر أن يتخلص منه كلية على النحو الذى فعله نزار والحيدرى .

لكن أغلب شعراء الشعر الجديد لم يتبعوا هذه الطريقة وإنما اتجهوا إلى هجر الأوزان الشعرية العروضية كلية والاستعاضة عنها بالاعتماد على تفعلية أو

(١) عمر أبو ريشة . أقرأها ، غنيت فى مائتى ، ص ٦٧

أكثر ، دون خضوع لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج في استخدام التفعلية أو التفعيلتين .

فأصبحت القصيدة الشعرية تكتب في سطور شعرية يمثل كل سطر فيها تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ، ولا بأي شكل خارجي ثابت ، وإنما ترتبط بمدى ارتياح الشاعر أو بعبارة أخرى بالشكل الذي يفترض فيه الشاعر أنه الأكثر تناسبا مع تطور الانفعال المثار .

بدأ الشعراء تجاربهم في التفعلية باستخدام تفاعيل البحور المفردة وهي الرمل (فاعلاتن) والكامل (متفاعلن) والرجز (مستفعلن) والهجج (مفاعلين والمتقارب (مفعولن) ، المتدارك (فاعلن) وتفعيلة فعلن مزحفة (فاعلن) لوزن الحبيب .

فمن أمثلة استخدام تفعلية الرمل « فاعلاتن » قصيدة نازك الملائكة « أغنية ليالى الصيف » ومنها :

يا هـدوءا مطمئننا
يا فضاء مرحا لـون البريق
يشرب الأنجم كأسا من رحيق
يارؤى تقطر لونا (١)

ومن القصائد التي استخدمت تفعلية « الكامل » متفاعلن قصيدة السياب ، الباب تفرعه الرياح ، ومنها قوله :

الباب ماقرعته غير الريح في الليل العميق

الباب ماقرعتة كفك

أين كفك والطريق

ناء ؟ بحار بيننا ، مدن ، صحارى فى ظلام (١)

ومن نماذج تفعلية الرجز « مستفعلن » قول صلاح عبدالصبور فى قصيدته
رسالة إلى صديقة» (٢) .

صديقى

عمى صباحاً ، إن اتاك فى الصباح

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض

وادعى له الهلك الوديع أن يشفيه .

ومن الأمثلة التى استخدمت فيها تفعيله الهزج «مفاعيلن» قصيدة الشاعر
التونسى محيى الدين خريف « وراء الأسوار » ومنها :

حبسنا الظل

وكان الحقد فى العينين منسرحا

يلم بنا ونخفيه وخلف الصور نطويه

لأن قوافل الأيام مرت

فى طريق الصمت دون صدا (٣)

(١) اقبال وشناشيل ابنة الحلبي ، ص ٢٦ .

(٢) الناس فى بلا دى ص ٧٨ .

(٣) حامل المصاييح ص ١٣٠ .

ومن أمثلة تفعلية «المتقارب» فعولن «قصيدة» «لوسى» لمحيى الدين فارس
ومنها :

سمعت الرواية

سمعت تفاصيلها للنهاية

وجئت حزينا أرش على كل درب أسايا . (١)

ومن القصائد التي اعتمدت على تفعلية المتدارك «فاعلن» قصيدة المجهول
لسميح القاسم :

عندما تهدر العاصفة

أى عين تراك

ياجبين الملاك

صاعدا فى طريق الرؤى الراحفة ؟ (٢)

أما تفعلية الحجب فعلن وهى الصيغة المزخفة لتفعلية المتدارك «فاعلن»
يحذف الثانى الساكن «خبـن» والتي تتحول أحيانا إلى فعلن بتسكين العين فهى
غالبا تأتى خلال استخدام الشاعر للتفعلية الأصلية «فاعلن» .

ومن الأمثلة التى استخدمت فيها فعلن بتسكين العين وفتحها ، قصيدة
«اكتشاف النار» للشاعر الفلسطينى أحمد دحبور ، ومنها قوله :

ريح الهول اختبرت لى كل الزرع

حتى الغابى .. فكنت الأبقى

(١) الطين والا ظافر ص ٢٢ .

(٢) ويكون أن يأتى طائر الرعد ص ٢٦ .

الآن .. عدى أن ترى العمقا

بسنابل سبع (١)

ومع استمرار التجارب ، استخدم الشاعر الحديث بعض التفاعيل المركبة والممزوجة وخاصة تفاعيل بحر السريع (مستعلن مستعلن فاعلن) والخفيف (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) بالتصرف في الاكثار من عدد كل تفعيلة على نحو خاص .

ومن نماذج هذه التجارب قصيدة «جيكور أمي» للشاعر بدر شاكر السياب فقد (٢) اتجه الشاعر في محاولته لخلق تنويع موسيقى إلى الاعتماد على تفعيلتي الخفيف ، فاعلاتن ومستعلن بواسطة التنقل بينهما بطريقة خاصة .

بدأ الشاعر القصيدة بشطر تقليدي كامل للبحر ، فاعلاتن مستعلن .
فاعلاتن :

تلك أمي وإن اجئها كسيحا

ثم استخدم في السطر الثاني التفعيلة الأولى من البحر «فاعلاتن» مكررا
إياها أربع مرات :

لأثما أزهارها والماء فيها والشراب

وفي السطر الثالث يستخدم التفعيلة الثانية «مستعلن» مكررة أربع مرات
كذلك :

ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا

(١) حكاية الولد الفلسطيني ص ٩٣ .

(٢) اقبال وشناسيل ابنة الجلبى ص ٧٧ .

ثم يستخدم في السطر الرابع التفعيلة الثالثة فاعلاتن ، ويكررها خمس مرات :

تلك أطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

وتمضى القصيدة على مثل هذا النسق الذى لم يخضع فى الواقع لمنهج ملزم بقدر ماخضع لحرية تنويع فى حركة النغم الموسيقى .

. . .

كذلك حاول الشاعر العربى الحديث أن يستخدم فى القصيدة الواحدة أكثر من تفعيلة لخلق بناء سيمفونى متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التى أصبح يضمها عمله ، خاصة تلك الأعمال تتميز بالدرامية فى البناء ، كقصيدة حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدرى ، فقد استخدم الشاعر فى أول القصيدة تفعيلة الكامل :

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المارون كل لحظة ببيتى المنكفى

الأضواء (١)

وعند ما أراد أن يعبر عن صوت الكورس انتقل إلى تفعيلتى المتدارك والحب :

ربنا ... ربنا .. ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء (١) .

وهكذا يأخذ الشاعر في الانتقال بين هذه هذه التفاعيل مع تنوع مواقفه الشعرية في العمل وتنوع الأصوات المستحضرة والمرتبطة بالمواقف .

. . .

وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعلية إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية . فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساساً على الأذن ، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعلية إلى كسر هذا النظام الموسيقي وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر . وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معاشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة انشاد وسماع ، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيلية مما ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط .

هذا من ناحية ، ومن أخرى فإن اعتماد الشاعر الحديث على التفعلية كحاجة منه إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره وانفعالاته المرتبطة بالموقف «أدى إلى إعطاء قيمة أكثر للايقاع النفسي للنسق الكلامي لاصورة الوزن العروضي للبيت الشعري» (٢) .

فالشاعر الحديث إذن لم يبلغ الوزن نهائياً في الشعر ، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهريّة أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية ، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذباته .

(١) ص ١٦

(٢) د. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص ٦١

. . .

اعتمد الشاعر الحديث إذن في تحركه موسيقيا في عمله على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف . ونتج عن اختلاف هذه الحركة ما نراه من طول وقصر في السطور الشعرية في القصيدة الواحدة . فقد أصبح الشكل لأطوال هذه السطور هو التنسيق الداخلى للقصيدة بعد أن كان الخضوع ، لنظام تقني ثابت ، حيث ارتبطت هذه السطور في طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية التي تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها على النحو الذي نراه مثلا في الجزء التالى من قصيدة «أنت مدان ... يا هذا» لبلندر الحيدري . (١)

غـنـيـت

صـفـرت

صـرـخـت

ضحكت .. ضحكت .. ضحكت

وأحسست بأنى أملك كل البحر و كل الليل

و كل الأرض صفة السوداء

وأنى أجبرها الآن على أن تصغى لى

أن تصبح رجعا لندائى

أن تصبح جزءاً من صوت حداثى

طق ... طق ... طق

(١) أغاني الحارس المتعب ص ص ٦٩ - ٩٧ .

ومددت يدي .. مازالت عشر هويات في جيبي

هذا اسمي

هذا رسمي

هذا ختم مدير الشرطة في بلدي

هذا توقيع وزير العدل وقد مد به في زهو حز في

وأطاح بسن من أسناني

خدش بعضا من عنواني

ونخشيت بأن ... فبلعت لساني

ومعى سبع هويات أخرى

أقسم لو مر بها جبل أحنى قامته ولقال :

هي الكبرى

ففي هذا الجزء سنرى سطور الشاعر الشعرية قد تراوحت طولا بين تفعلية واحدة «غنية» وبين تسع تفعيلات «هذا توقيع وزير العدل وقد مد به في زهور حز في» ، وسنرى كذلك مدى ارتباط هذا التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية . ففي مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعلية واحدة . وفي مواقف الذبذبة البطيئة أو المتموجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات .

• • •

وهكذا اتاحت موسيقى التفعيلة للشاعر الحديث إمكانية واسعة للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ، كان آخرها الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضه ، كما نرى عند شوقي أبو شقرا ،

وجبر إبراهيم جبرا و خليل حاوي وأمل دنقل ومحمد عفيفي مطر وعبد الوهاب
البياتي في أعماله الأخيرة وآمال الزهاوي وحسب الشيخ جعفر .

كانت بداية هذه الموجات الشعرية الاعتماد على دورات نغمية تمتد خلال
عدد من السطور وتتسع من خلال الدورة لعدد أكثر من التفاعيل كما نلاحظ
في هذه الدورة من قصيدة البياتي «أسلاك شائكة» :

صبيحات حارسة الكرم
في الليل توقظني
فأسمع وهوهات
ريح الشمال
في غابة الزيتون ناحية على سمعي تعيد
مأساة شعبي الصامد المقهور
مأساة الضياع» (١)

فهذه الوحدة النغمية تتكون من أربع عشرة تفعلية من متفاعلين (مستعلنين
أحيانا) وقد وضعها الشاعر في وقفات قصيرة داخل الدورة تسهيلا للامكانيات
البيولوجية المرتبطة بعملية القراءة ، إلا أن هذه الوقفات لم تمزق مافي الدورة
من تدفق شعوري أو موسيقي

ولقد سميت هذه الدفقات النغمية دورات ، لأن الشاعر يعمد إلى تكرارها
والانتقال بينها من خلال الاعتماد على وحدة التفعلية ، بخلاف الموجة الشعرية

(١) المجد للأطفال والزيتون ص ٧ .

التي سناها فيما بعد ، حيث اعتمد الشاعر في كل موجة على تفعلية تختلف عن تفعلية الموجة الأخرى في نفس العمل .

ومن نماذج الدورة النغمية كذلك تلك الدورات التي نراها في قصيدة أمل دنقل «الأرض والجرح الذي لا يفتح» (١) فهذه القصيدة مكونة من دورات موسيقية تعتمد على تفعلية الكامل متفاعلن وصيغتها مستعلن . وإذا حاولنا أن نحلل دوراتها النغمية فسنجد أن الدورة الأولى تحتوى على ست عشر تفعلية ، والدورة الثانية تتكون من أربع عشرة تفعلية والثالثة من ثمانى تفعيلات وهكذا .

يقول في الموجة الأولى والثانية :

الأرض مازالت ، بأذنيها دم من قرطها المنزوع
قهقهة اللصوص تسوق هودجها ... وتتركها بلا زاد
تشد أصابع العطش المميت على الرمال
تضيق صرختها بمجموعة الخيول
الأرض ملقاة على الصحراء ... ظامئة
وتلقى الدلو مرات ... وتخرجه بلا ماء
وترحف في لهيب القيظ ...
تسأل عن عذوبة نهرها ...
والنهر سممه المغول (٢)

(١) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص ١٩ .

(٢) ص ص ١٩ - ٢٠ .

ولم تلبث هذه الدورات النغمية أن اتسعت لتكون موجة شعرية أكر وأوسع كما نرى في أعمال حسب الشيخ جعفر وآمال الزهاوى والبياتي في سيرة ذاتية لسارق النار وشاكر العاشور .

يقول حسب الشيخ جعفر الشاعر العراقي في موجة شعرية من موجات قصيدته «هبوط أورفي» .

(في رطوبة آب ارتكبت الزنى
كنت في الأربعين ، انسلت إلى النخل ،
والسنبل ، العشب يبتل أخضر أسود ، في
وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترتقى كل
يوم على قدمي ، الشتاءات تلتف في
القش ، في قبضتيه حنين قديم إلى فخذى
الممتلىء ، وأحتوتني ذراعان أكثر جوعا من
الدود في قبره الفسارغ ، العشب يبتل في
قبضتي ، انحدر أيها الماعز الجبلي ، انحدر
أيها البقر المتوحش ، مسكونة منذ عشرين
بالبقر المتوحش مسكونة كنت بالماعز
الجبلي (١) .

فهذه الموجة الشعرية السابقة تكون وحدة نفس انفعالي واحد ، وإن
كتبت في أكثر من سطر ، فنحن لانستطيع أن نستخرج من مجموع هذه

(١) زيارة السيدة السومارية ص ص ٣٦ - ٣٧ .

الأسطر بيتا شعريا بالمفهوم التقليدى ولاحتى جملة شعرية منفصلة ، وإنما نحاول أن نتصور فى عملية المعاشة التى نقوم بها عند تلقينا لكل موجة من هذه الموجات أن نقرأها فى نفس واحد .

حقيقة أن القيام بهذا العمل غير ممكن عمليا لارتباط النفس فى القراءة بإمكانيات بيولوجية تتمثل فى سعة النفس فى حالتى الشهيق والزفير ، وفى معدلات النبض فى الوقت الزمنى .

لكننا نحس فى عملية إدراكنا لهذه الموجات بإمكانية حدوث هذا التصور رغم كل مافيه من مخالفة للإمكانات البيولوجية فى الإنسان .

وقد أعطت هذه الموجات الشعرية للشاعر الحديث حرية أكثر فى التنويع فى تفاعيله المستخدمة فى القصيدة الواحدة حيث ارتبطت كل دورة نغمية تقريبا بتفعيلة مغايرة لاعتمادها على دفقة نفسية شعورية ، وإن ارتبطت بالموقف العام ، إلا أنها تشكل تكوينا مكتفيا بذاته .

ثالثا : القافية .

أما القافية فقد ارتبطت في التشكيل الموسيقي التقليدي — كما سبق ورأينا —
بالأساس الموسيقي الذي قام عليه هذا الشعر فكانت «تنسيقا معيناً لعدد من
الحركات والسكنات ذات الطابع التجريدي الذي للأوزان» (١) باعتبارها
عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة تقوم بمثابة
الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي
يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات
نظام خاص يسمى بالوزن : (٢)

فالقافية في الشعر الكلاسيكي — العربي بالطبع — في إطار التشكيل الموسيقي
التقليدي تركيبة من الإيقاع الصوتي القائم على النظام والتوقع .

ويدخل في هذه التركيبة حرف الروى ؛ «وهو الصوت الذي كانت
تنسب إليه القصيدة أحيانا لاشتراكه في كل قوافي القصيدة» (٣) . وهو في
إطار هذا المفهوم لا يدخل في التشكيل الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية
على النحو الذي تناوله علماء العروض والباحثون فيه . (٤)

• • •

(١) د. عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر ص ١١٣

(٢) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٣٤٦

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٧

(٤) على سبيل المثال ص ص ٢٤٧ — ٢٦٨ من موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس حيث
تناول حروف الروى من حيث شيوخ تداولها وخصائص كل حرف وحركة الروى
والحركة التي قبلها وهكذا .

لقد شهد تاريخ القصيدة العربية تجاربا عديدة فى القافية للخروج بها من
اطارها التقينى ، ربما لإحساس الشعراء بما فى هذا الالتزام من اجهاد لهم
والزامهم طريقا من التكلف والتعسف (١)

وشهد العصر العباسى كما شهد الأدب الأندلسى نماذج من هذه التجارب
التي ربما تأثرت بحركة الغناء وازدهاره وبتعدد أنغامه وتعقدتها إلى الدرجة
التي أصبحت تتطلب من الشعر نوعا من تعدد القوافى وتنوعها . (٢)

وكان من نتائج هذه التجارب ما عرف بالقوافى المزدوجة الذى يتفق فيه
مصراعى كل بيت فقط . وما عرف بالمشطر الذى ينظر فيه إلى الأشطر لا إلى
الآبيات ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة ، ومن هذا المشطر المثلثات
وإن كان قليلا كما يذكر الدكتور إبراهيم أنيس ، وهو الذى تتغير فيه القافية
كل ثلاثة من الأشطر ، ومنه المربع الذى يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام
يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر تخضع لنظام فى التقفية يتغير بعد كل شطرة ،
ومنه الخمس الذى يتبع نفس هذا النظام فى الأشطر . (٣)

ومن هذه القوافى كذلك ما عرف بالمسمط ، «وأظهر ما يتميز به الشعر
المسمط فى قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأشطر (٤)
وإن كانت صور المسمط كثيرة جدا . وتعتبر الموشحات ونظمها المتعددة
فى القافية من هذه هذه المسمطات .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٨٩

(٢) المرجع السابق ص ٢٩٩

(٣) نفس المرجع ص ٣٠٢

(٤) موسيقى الشعر ص ٣٠٧

. . .

وقد سيطرت هذه التغيرات فى القافية كما سبق ورأينا على الشعر العربى خلال فترة الكلاسيكية الجديدة والرومانسية حتى بدأت تجارب الشعر الجديد فى أواخر الأربعينيات ، وأحس الشاعر الحديث بمدى ثقل القافية كنوع من الإلزام الخارجى ، فطرحها ضمن ما طرح من شكليات الوزن الشعرى .

على أن هذا لا يعنى أن الشاعر الحديث قد تخلص نهائيا من القافية ، فالقافية لاتزال قائمة فى هذا الشعر ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذى عرفت به فى اطار الموسيقى التقليدية .

لقد استخدم الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء فى نهاية السطر الشعرى وفى نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها فى الصفائد التى ، تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية .

ولهذا كان لزاماً على القافية بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهى عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى دفقة جديدة ، أن تتخلص من مشكلة حرف الروى الذى تحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجى مفروض .

وقد سجلت لنا القصيدة العربية الحديثة نماذج من القافية ، كهذه القافية المتولية التى نراها فى الجزء التالى من قصيدة البياتى «المجوسى» :

المجوسى من الشرفة للجار يقول :

يا لها من بنت كلبة

هذه الدنيا التى تشبعنا موتا وغربة

كان قلبي مثل شحاذ على الأبواب يستجدي المحبة
وأنسا لم أتعد العاشرة
فلماذا أغلقوا الأبواب في وجهي ؟
لماذا عندليب الحب طار ؟
عندما مات النهار . (١)

ومن نماذج القافية في الشعر الحديث كذلك ، هذه القافية المترابطة التي
نراها في قول صلاح عبد الصبور :

ينبتني شتاء هذا العام أننى أموت وحدي
ذات شتاء مثله ، ذات شتاء
ينبتني هذا المساء ، أننى أموت وحدي
ذات مساء مثله ، ذات مساء
وأن أعوامي التي مضت كانت هباء
وأننى أقيم في العراء
ينبتني شتاء هذا العام أن داخلي
مرتجف برداً (٢)

وبالرغم مما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة الاستقصائية لعدد كبير من هذه
القوافي المترابطة والمزدوجة والمتواليات في الشعر العربي الحديث ، فأننى
برغم هذا أميل إلى القول بأن هذه التقفية شكل غير متعمد ، وأن حركتها هنا
أشبه ما تكون بالتوج الذي لا يخضع لنظام معين ، وأصدق مثال على هذا حركة

(١) الكتابة على الطين ص ٦١

(٢) ديوان ص ١٩٣ عبد الصبور

القافية الداخلية أو النهائية كوقفات موسيقية ، كما نراها في الموجات الشعرية الأولى من قصيدة الشاعر العراقي شاكر العاشور «عن الميلاد والثورة» :

قدماك الآن لاتعرف الأرض ، على طول المسافات ، ارتحاء ،
وأنا من فرحة العينين ، والشمس التي تسقط في كفك ...
... استشرف أيامي ، ولا أبكى على مافات ،

ضميني لهيباً طالعاً من حرقة الماضي ،
ونهرأ صاعداً من عطش الأرض إلى صدرك
... وعداً وغناء (١) .

فسيوضح لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات التي حددها الشاعر بعلامات التنقيط على أنها وقفات موسيقية بديلة لنظام القافية التقليدي ، سيوضح لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات أن القافية في الشعر الحديث أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر . وسيوضح كذلك أن القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر .

(١) في حضرة العاشق والمعشوق ص ٨٣ .

رابعاً : موسيقى قصيدة النثر

بدأت قصيدة النثر كتعبير شعري يعتمد على شكل من الايقاع النفسى فى الشعر العربى الحديث منذ أواخر الستينيات كما تذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى (١) .

وقصيدة النثر كما تبدت فى أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط وأنسى الحاج وفى بعض أعمال أدونيس ويوسف الخال وشوقي أبو شقرا ، تختلف إختلافاً بينا عن ذلك الشعر المنشور الذى رأينا طرفاً منه عند أمين الريحانى من قبل ، فهذا الأخير يخضع لشكل من التلوين الموسيقى الخارجى المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية .

اعتمدت قصيدة النثر كما تبدت فى أعمال شعرائها على صورة موسيقية نفسية ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية .

فالغنى قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة فى كل أشكالها . فلم تعد القصيدة تعتمد فى إحداث التوتر النفسى على التوقيت الموسيقى الموقع ، سواء فى أسلوبه المتوقع أو المفتوح ، وإنما أصبحت كما يقول أدونيس «قفزة خارج الحواجز كلها وتمرداً أعلى» (٢) باعتمادها فى صورتها الموسيقية على الايقاع الذاتى الخاص ، الذى تبدى كإيقاع حدسى ندركه خلال إدراكنا للتجربة الشعرية . فلا يمكن أن نشعر به شعوراً مسبقاً على إدراك التجربة كما يحدث

(١) الشعر العربى تطوره ومستقبله ص ٤٤

(٢) أدونيس ، قصيدة النثر — مجلة شعر البيروتية ، العدد ١٤ — ربيع ١٩٦٠ .

عادة بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية التي تتصل أول ماتتصل بالحواس ،
وإنعكاسها على الإنفعالات .

ونظرة في بعض نماذج قصيدة النثر ، ستوضح لنا بشكل أدق هذه
الخصائص الداخلية «للصورة الموسيقية في قصيدة النثر» .

يقول محمد الماغوط في قصيدته «مصافحة في أيار» (١) .

— هل وجدت عملاً ؟

— لا

— هل كتبت شيئاً ؟

— لا

— هل أحبت أحداً ؟

لا

فهذا المنولوج الشعري إلى جانب مافيه من سيوله نثرية ، يمتلك أهم
خصائص الموسيقى كلغة شعرية وهي الشحنة الانفعالية المتوترة .

لقد اعتمدت قصيدة النثر بإلغائها كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية
على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية كتجربة أحالت التفجر
محل التسلسل والرؤيا محل التفسير .

نرى هذا بوضوح من خلال إدراكنا لقول أنسى الحاج مثلاً :

١ — جريمة الحرباء

أقدر أن أقول أى شىء ، أسلحتى تزدهر أو تخسف
وفقا للقمر أنا من شرفات المسافات ولى بينهم نصب شعره
ملتهب العظمة . صوتى بين الموت ، وبينى لاى شىء
أقدر أن أقول للورقة البذرة والفأس بياضها جميع
ألوانى (١) .

وهكذا لم يعد الجمال الموسيقى المطلوب من الصورة الموسيقية فى القصيدة
جمالا منسجما منطقيا ، وإنما أصبح جمالا — لانكون مغالين إذا وصفناه
بأنه جمال موضوعى يتملص من كل محاولات التقنين القواعدى .

إنها صورة ذاتية خاصة تسوقها مشاعر التجربة كبعد نفسى لها كما
يقول جبرا إبراهيم جبرا فى قصيدته «قدحا ملأت بالفاظى» :

هذه خمرنا : الفاظنا المقطرة

للشاعر فى حشانا

للحس فى دمانا ، لارعب فى رؤانا

نصبها ، وإن نفدن

لعشاقنا ، مبغضينا

فتطلق منهم كالحميا ، القلب واللسانا

ونشغل الناس ، ولو ليلة

بحشانا ودمانا ورؤانا (٢)

(١) أربع قصائد • مجلة شعر البيروتية • العدد ١٧ من السنة الخامسة — شتاء ١٩٦١

(٢) مجلة شعر البيروتية ، العدد الخامس — السنة الأولى — شتاء ١٩٥٨

خامسا : موسيقى التعبير

اتجه الشاعر الحديث كما اتضح لنا من تناول جوانب الموسيقى التركيبية في القصيدة العربية الحديثة ممثلة في الوزن والقافية — « إلى جعل التشكيل الموسيقى في مجمله يرتبط أكثر بالحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر . ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية الداخلية كشكل موسيقى أقدر على الإتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية ، فاتجه الشعراء من ثم إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي ، كما اهتموا بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال .

وسنحاول خلال هذا الجزء عن موسيقى التعبير أن نتبين جوانب من ملامح هذه الموسيقى التعبيرية في القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمال شاعرين هما صلاح عبد الصبور ونزار قباني .

* * *

اعتمد صلاح عبد الصبور في صورته الموسيقية اعتمادا كبيرا على الحقائق الصوتية المكونة للألفاظ المستخدمة ، وعلى التشكيل الصوتي المنغم لهذه الألفاظ . وهي خصائص داخلية بعيدة إلى حد كبير عن متطلبات إيقاع الأوزان الخارجية في التفاعيل والقوافي .

صلاح عبد الصبور شاعر إنسان ، متأزم وجوديا ، يعاني من الوحدة ، والغربة والضياع والإحساس بالكتابة كما سئرى في تناولنا لتجربته البشرية في الباب الرابع . وهو إلى جانب هذا يحس إحساساً هائلا بالسأم يلون كل

معطيات الخارج ، وهو فى نفس الوقت متردد بين القبول والرفض ، وحتى فى قبوله يجد حرجا كبيرا فى الجهر بقبوله . ولهذا اعتمد على موسيقى خافتة تبدت فى استغلاله للألفاظ التى تحوى قدراً كبيراً من الصوامت الاحتكاكية المهموسة كالفاء والسين والصاد والشين والحاء والهاء . فهذه «الصوامت إلى جانب ما فيها من خصائص صوتية تجعلها أقرب إلى الهمس لما تتصف به من اعتمادها على قدر قليل جداً من البروز بالقياس إلى الأصوات المجهورة إلى جانب هذه الخاصية فإن هذه الصوامت تحتاج فى نطقها إلى قوة من إخراج النفس أعظم من التى يتطلبها نطق الصوامت المجهورة أو الصوائت ، كذلك فإن نطق هذه الصوامت المهموسة يحتاج عادة إلى جهد عضوى أقوى من الذى يستدعيه نطق غيرها (١) .

ولعل فى اعتماد هذه الصوامت المهموسة على الجهد العضوى وقوة النفس ما يعطى إحساساً موسيقياً انفعالياً يمدى الجهد فى معاناة التجربة .

اعتمد صلاح عبد الصبور على هذه الخاصية للموسيقى الصوتية اعتماداً كبيراً يمكن أن تؤكدها أى دراسة استقرائية تفصيلية ، بحيث إننا إذا أخذنا أى جزء من أى قصيدة من قصائده فسوف نراها مصداقاً لما قلناه سابقاً :

بالأمس فى نومي رأيت الشيخ محي الدين
مجنوب حارتى العجوز
وكان فى حياته يعاين الاله
تصورى ، ويجتلى سناه

(١) د. محمود السمران : علم اللغة . ص ١٦٤ .

وقال لى ... ونسهر المساء
مسافرين فى حديقة الصفاء
يكون مايكون فى مجالس السحر
فظن خيرا ، لاتسلى عن خبر (١) .

فليس من شك فى أن القيام بعملية استقراء لهذه الصوامت الاحتكاكية
المهموسة فى المقطوعة السابقة ، سترينا قدرة الشاعر الانفعالية على اختياره
اللاواعى للموسيقى الداخلية المعتمدة على ما فى الألفاظ من خصائص صوتية
خاصة بمكوناتها الحروفية .

كذلك اعتمد عبد الصبور فى صورته الموسيقية على التشكيل الصوتى ،
(التنغيم) للتراكيب ، فهو يستخدم درجات متفاوتة فى موسيقى الكلام وذلك
للتعبير عن المشاعر والانفعالات الخاصة بموقف الشاعر ورؤيته .
وأول وسائل الشاعر لتحقيق هذا التشكيل اعتماده على التنويع فى عدد
التفعيلات المستخدمة :

وتقودنا الذكرى الصموت إلى عميق نفوسنا المملأى
وتختلج الظلال

ونهم فى كنا وكان
ويعود ذياك الزمان
ونروح فى استرخاءة الموجد ننشد عمرنا فى ظله
يوما فيوما

(١) رسالة إلى صديقة . الناس فى بلادى . الديوان ، ص ٧٩ .

الصفحة الأولى

وكان مجيئه وعدا من الآجال ... الخ (١)

وإن كانت هذه الوسيلة قليلة الأهمية للموسيقى التعبيرية الداخلية التي تعتمد أكثر ماتعتمد على الإحساس بالدرجات الإنفعالية للصوت اللغوى - إلا أن الشاعر هنا يحاول أن يعيننا على تمثل الانفعالات الخاصة أثناء قراءة العمل بكل ما يمكن من وسائل يمكن أن تتعاون في تشكيل أصوات كلماته على نحو يتناسب مع انفعالاته الماثرة .

ومن هذه الوسائل كذلك اعتماد الشاعر على تنويع الأسلوب الصوتى في شعره ما بين خبرى واستفهامى وتقريرى وتأكيدي بالإثبات أو بالنفى ، وتكرار أساليب و كلمات بعينها كما نرى في هذا النص :

أين أعلق تذكاراى ؟
والحائط منهـار
أين أسمع حزنى ، شغفى
أفراحى ، ولهى ، لهفى
والحائط منهـار
ياأيها الأمسية الصيفية
ردى عني أنسام النسيان
أو فاعطينى صندوقا من كلمات

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ٣٤٢ .

كى أخزن منه بعض المقتنيات
ياأسنى .
هربت مقتنياتى كالطير الهيمان
تذكارأتى ارتفعت نحو الآفاق النيمية
حبلا من دخان (١) .

* * *

وهكذا نرى أحد جوانب الصورة الموسيقية التعبيرية فى الشعر العربى
الحديث من خلال شاعر من شعرائها ، هو صلاح عبد الصبور ، صورة
موسيقية صوتية اعتمدت على الخصائص الصوتية للحروف أولا ، وعلى التشكيل
المنغم للألفاظ والتركيب ثانيا .

. . .

جانب آخر لموسيقى التعبير فى الشعر العربى الحديث تمثل فى الموسيقى
التصويرية ، سراه من خلال شعر نزار قبانى .

فقد تميزت أشعار نزار قبانى بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الإنفعالية
التي يعبر عنها . وقد استطاع نزار هنا أن يتوسع فى استخدام هذه الموسيقى
التصويرية أكثر مما كانت عليه عند أبى ريشة ، وأبى شبكة وسعيد عقل .

ووصل نزار قبانى قمة استخدامه لهذه الموسيقى فى قصيدته سامبا التي

حاول فيها أن يجعل أنغام الحروف وإيقاعات الكلمات والجمل تنسجم مع
الجو العام للرقصة التي نحس فيها بإيقاع الخطوات والموسيقى الراقصة وحركات
الراقصين من خلال الصبورة الموسيقية العامة للقصيدة :

تلك سامبا

نقلة ... ثم انحناء

فالمصاييح المضاءة

تتصبي

...

جريها

خطوات أربعا

أبدا ... تمضي معا...

وتليها

...

شبه غفوة

فيميل الراقصان

ويغيب الحاجبان

عبر نشوة (١)

ففي الإرتكاز بالتاء والكاف في قوله تلك ، نحس دقة إيقاع البداية ، ثم
تأتي كلمة سامبا بعدها بحركة السين المهموسة والمد بعدها ووقفة السكون عند

(١) نزار قباني (سامبا) .

الميم الشفهية ثم المد بعد الباء ، لتعطي لنا إيقاع الحركة . بعدها يأتي الشاعر « بنقلة » وهي كلمة خالية من حروف المد إلى جانب قافها الساكنة ، فنحس معها أن الحركة حركة سريعة حادة ، يأتي بعدها العطف ثم ليعطي إحساسا بالتراخي الذي تعقبه « الانحناء » التي تحمل في موسيقاها الصوتية معنى الانحناء المتمايل بتقابل مقاطعها الصوتية إن حي ناءة . وعلى هذا النحو تمضي سائر القصيدة .

نحن هنا إذن أمام شاعر ينتقى — بلا وعى بالطبع — ألفاظا توازن موسيقاها حجم موصوفاتها باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية ، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية . وتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالي ومثيراته الحسية .

يقول نزار قباني في المقطع الأول من القصيدة الشريرة . (١)

مطر ... مطر ... وصديقتها

معها ، ولتشرين نواح

والباب تئن مفاصله

ويعربد فيه المفتاح

شي بينهما يعرفه

اثنان ... أنا ، والمصباح

وحكاية حب ، لا تحكى

في الحب ، يموت الإيضاح .

(١) قصائد من نزار قباني ص ١٥٦ .

من القراءة الأولى لهذه المقطع سوف نحس فيه بإيقاعات نافرة قلقة مثارة بطريقة حادة . وسوف نقرأ فيه هذا المعنى ، معنى القلق والتحفز المتوتر ، وسنشعر معه بتوتر في انفعالاتنا واثارة غير عادية في حواسنا .

وإذا بحثنا عن عناصر ومكونات هذا التهييج الحسى ، فسوف نراه أولاً في استخدامه المزدوج لتفعيلة المتدارك فاعلن في صيغتها الخبيبة المزحفة ، فعلن بتسكين العين وتحريكه ، وهو إيقاع يستمد مقوماته من اسمه (الحب) الذى هو نوع من العدو نظراً لما فى هذا الإيقاع من تدفق وسرعة . وسوف نراه ثانياً فى اعتماد الشاعر على شكل من القافية المتتالية فى تداخلها .

وسوف نراه ثالثاً فى اعتماد الشاعر على الكلمات ذات الدلالة الصوتية التى تتناسب وتوتر الانفعال الذى قارب أن يصل لدرجة الحصر ... مطر ، مطر ، نواح ، ثن ، مفاصله ، يعربد المفتاح ، المصباح . وسوف نراه كذلك فى تلك القافية المنتهية بالحاء بعد المد فتكون بمثابة الفحيح الانفعالى الناجم عن حدة الانفعال المتوتر .

* * *

وهكذا يتضح لنا أن الشعر العربى الحديث فى صورته الموسيقية يعتمد على الموسيقى التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقى التركيبية .

حقيقة لم يبلغ هذا الشعر الموسيقى التركيبية كلية باستثناء قصيدة النثر . وقد بدأ هذا فى تجارب التفعيلة التى تحدثنا عنها ، وفى تجارب القافية كذلك . وانتهينا من بحثنا حولها إلى أن هذا الشعر الجديد قد اعتمد فى موسيقاه التركيبية على وحدات موسيقية مكررة وإن لم تخضع فى تكرارها لقاعدة تنظيمية ، وعلى شكل كذلك من أشكال القافية .

ولكن الملاحظ - كما رأينا - أن هذا الشعر الجديد قد اتخذ من هذه الموسيقى التركيبية وسيلة من وسائل الموسيقى التعبيرية ، حينما ربط حركة الموسيقى فيها بالموقف النفسى الانفعالى للتجربة .

وهذا يوضح أهمية الموسيقى التعبيرية فى القصيدة الشعرية الحديثة كإطار ملازم للتجربة الشعرية ومثير للانفعالات الخاصة بها .

وعلى هذا النحو تتضح لنا الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الحديثة ، كجانب من جوانب لغة القصيدة الشعرية ، على أنها صورة تركيبية تعبيرية ترتبط أوثق ارتباط بانفعال التجربة الشعرية .

الباب الرابع

التجربة البشرية

التجربة البشرية

المقصود بالتجربة البشرية هنا ، مضمون العمل الشعري بما فيه من افكار وقضايا ومواقف ، وبما يشتمل عليه من رؤية ، خاصة كانت أم عامة . وبمعنى عام ، فهي المحتوى البشرى الذى يحمل الانفعالات الشعرية فى صورتها الخيالية والموسيقية ، ويصعداها حتى يصل معها إلى نهاية الانفعال فى لحظة إشباعه .

وتمثل التجربة البشرية بهذا المعنى الوجه الثالث للغة الشعر . فلا يستطيع الباحث من ثم أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية فى العمل الشعري حينما يريد أن يتحدث عن التجربة الشعرية كتجربة لغة ، أى حينما يريد أن يتحدث عن لغة الشعر . ف لغة الشعر كما سبق ورأينا تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية والصور الشعرية والموسيقية ، وهذه الوحدة التمازجية هى التى تقودنا فى النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعرية كتجربة فنية ، تعتمد على طاقات اللغة الدلالية والايحائية والتعبيرية الموسيقية .

* * *

وإذا تتبعنا التجربة البشرية فى القصيدة العربية خلال دراسة تاريخية للشعر العربى فى عصوره المختلفة . فسوف نرى كيف اختلف مجال التناول فى التجربة البشرية تبعا لاختلاف مفهوم الشعر ووظيفته فى كل عصر من هذه العصور أى تبعا لاختلاف الإطار الحضارى لكل عصر .

فى ظل النظرة الكلاسيكية اهتم الشعر العربى بالتعبير عن الحياة العامة

الظاهرة تعبيراً تسجيلياً ، لم يهتم بالحياة الخاصة الذاتية إلا في نماذج قليلة ، اعتبرت في عصرها ثورة وخروجاً على المفهوم الشعري كما حدث بالنسبة لرأى النقاد في شعر أبي نواس وبشار .

وحيثما أخذ المد الكلاسيكي ينحسر عن الحياة الفنية — في أدبنا العربي ، — منذ نهاية الربع الأول من هذا القرن ، بدأت الدعوة الرومانسية تجربة ذاتية تهدف إلى التعبير عن الشخصية الذاتية ومشاعرها ووجدانها وأحاسيسها الخاصة من خلال أزمة الإنسان الجديد الذي عاين الحياة كمشكلة في كل وجه من وجوهها ، فعبّرت عن الحب المحزوم وعزلة الفرد عن المجتمع والبحث عن الأمان في أحضان الطبيعة والوجدانيات القلقة ، إلى آخر هذه الموضوعات التي خفلت بها أشعار الرومانسيين منذ البدايات عند العقاد والمازني وشكري حتى صالح جودت وأحمد رامى ومحمد حسن اسماعيل .

ولقد ظلت الحركة الرومانسية مهيمنة على الذوق الشعري العربي حتى الحرب العالمية الثانية التي فاجأت الحس العربي وهو غارق في رومانسية حاملة هاربة .

وانتهت الحرب الثانية وقد تمخضت — بالنسبة للعالم العربي — عن ثورات عديدة اجتماعية وثقافية وسياسية وعسكرية ، أدت مجتمعة إلى وعي أكثر بقضية الفن والفنان ، وإلى إنغماس أشد من الفنان في واقع مجتمعه ، فأصبح التعبير الفني حصيلة التمازج الخلاق بين الوعي الذاتي والوعي الجماعي . وبالتالي حاول الشعر العربي الحديث أن يكون إيقاعاً لهذه الثورات وتفجيراً لرموزها الحضارية والإنسانية ، وتجلياً واضحاً لحركة هذه الثورات وتناقضاتها ،

واندفاعها الصارخ العنيف للتحقق والاستمرار (١) « وأصبحت الصفة الرئيسية التي تلتصق بهذا الشعر كونه شعراً ثورياً في شقيه السلبي والإيجابي . وأنه يحمل هما جمالياً ، وهما حياتياً (٢). فتكشفت للشاعر موضوعات جديدة ضمن رؤيته الشعرية ، نتيجة لمعيشته المتعمقة لوجوده الإنساني الشامل ، حيث لم يعد يقتنع بالوجود الخلى الذى ينتمى إليه انتماء مباشراً . فقد أدت ظروف الحرب وما نتج عنها ، وسهولة الاتصال بالعالم ، وشيوع الحضارة والمعارف الإنسانية وسهولة تحصيلها ، إلى أن أصبح إنسان هذا العصر إنساناً لا يعنى كل محتويات عصره فحسب ، بل كل المنجزات البشرية على مستوياتها الاجتماعية والتاريخية والعلمية والسياسية والفنية . فأنهمك الشاعر الحديث في الإطار الحضارى لعصره جعله يكتشف موضوعات جديدة غير مجرد التسجيل للظواهر المحلية أو التعبير عن الهموم الفردية الخاصة ، خاصة وأن فنان هذا العصر نتيجة لأصالة رؤيته الشعرية وجديتها يحاول جاهداً أن يفهم أبعاد عصره وقيمه ومثله .

وهكذا تعددت وجوه الرؤية الشعرية واتسعت في القصيدة العربية الحديثة حيث استطاعت أطراف الحياة العربية الحديثة؛ الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية ، أن تحقق تحررها واستقلالها ، وأن تعين بالتالى على اكتشاف الذات العربية وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها .

(١) أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربى الحديث ص ١٠

(٢) عصام محفوظ . دفتر الثقافة العربية الحديثة ص ١٧ .

وتلى هذا مجموعة الثورات التي خاضتها الذات العربية ضد رواسب الماضي على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى ، وظهور مجموعة الحلول الاجتماعية والسياسية ، كاتحل الاشتراكى ومفهوم الحياى الايجابى والتعايش السلمى ، وكتلة عدم الانحياز — كتأكيد للاحساس بالذات العربية من ناحية ، وللاحساس بالذات الجماعية من ناحية أخرى . وحول هذا يقول البياتى : « كان البحث عن الشكل الشعرى الذى لم أجده فى شعرنا القديم ، وكان التردد الميتافيزيقي على الواقع جملة دون وضع بديل له ، والأشواق التى لاخضر لها ، والتطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التى استهلكت . كان هذا البحث هو ماأدى إلى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير ، وإلى اكتشاف بؤسها المفزع . وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقي فى نفسى ، ونمو الواقع الاجتماعى والسياسى ، وكان هذا النمو إنعكاسا وتفاعلا مع ماحدث فى المجتمع العربى ذاته من تحول إلى الثورة الايجابية نفسها (١) . وهكذا نشأت فكرة الحرية والالتزام والثورية فى الشعر العربى الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التى يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذى يقوم به إزاء هذه المشكلات ، فأصبح الشاعر العربى الحديث من ثم مطالباً من قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب وذلك من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة لها ، وإنخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة فى أغوارها والمسببة لوجودها (٢) » .

(١) مجلة الآداب البيروتية ، مارس ١٩٦٦ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٧٤ .

وضم هذا الإطار عددا كبيرا من الشعراء ، منهم من اتخذته مرحلة كالسياب ، ومنهم من تناوله كموضوع من الموضوعات العديدة التي يتناولها كأحمد عبد المعطي حجازي وصالح عبد الصبور وكيلائي سند وكمال عمار ومحمد ابراهيم أبو سنة ، ومنهم من جعله مداراً لرؤيته الشعرية كموقف خاص مثل البياتي وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشوقي بغدادى ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ومحمد مفتاح الفيتورى ومحيي الدين فارس وصالح أحمد إبراهيم والميداني بن صالح وأحمد القديدي ومصطفى الحبيب بحرى .

وإلى جانب هذا الموقف الاجتماعى كشكل من أشكال التجربة البشرية فى الشعر العربى الحديث ، كان هناك الموقف الذاتى الذى جاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود . فقد أدت الفلسفات العديدة والظروف التى مر بها المجتمع الإنسانى إلى أهمية اكتشافات علم النفس — منذ فرويد ويونج وبرجسون — فى زيادة الحاجة إلى إعادة إكتشاف هذه الذات ، وخاصة وإن الإنسان المعاصر قد استطاع نتيجة التطورات الاجتماعية أن يتخلص من سيطرة العقل الجماعى .

وحينما حاول الشاعر العربى الحديث كإنسان معاصر أن يكون مخلصا لذاته «اهتز أمامه النظام الخارجى واهتزت القيم والمعايير التقليدية (١) ، ومن ثم تولدت مشاعر ذاتية إلى جانب الموقف الاجتماعى ، كالحزن والانتماء ، والحسية الجمالية .

(١) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .

الفصل الأول

الموقف الاجتماعي

الموقف الاجتماعي

(١)

أدت ظروف الحياة العربية ومشكلاتها منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن وقبيله بقليل — كما ذكرنا من قبل — إلى زيادة إحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها وإدراكه لخطورة دوره في مواجهة هذه المشكلات والتزامه بواقعه وقضايا شعبه .

فقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على أحداث تغيير في الخط الفكري الذي يسير فيه الأدب وكان من هذه الظروف اكتشاف الجماهير العربية حاجة أنظمة الحكم المحلية إلى التغيير من ناحية اتجاهاتها السياسية الاجتماعية باعتبارها أنظمة متعاونة مع الاستعمار في معظمها ، ومنها إحساس هذه الجماهير بالتطلع إلى الاستقلال والحرية بعيدا عن أطماع العالمين الشرقي والغربي ، مما مهد بعد ذلك لقيام كتلة العالم الثالث ، ومنها إحساس هذه الجماهير بحاجتها إلى نوع جديد من الحياة القائمة على التغيير في إطارها السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفكري وذلك بعد معاينة هذه الجماهير لما تمخضت عنه الحرب العالمية ، ومنها أيضا أن الحركة النقابية في العالم كانت قد بدأت تحظى باهتمام كبير بين العمال (١) .

لقد أدت هذه الظروف إلى فتح المجال لنظرات ومواقف جديدة فسر الأدب من خلالها على أنه نقد للحياة وتفسير لها « فالنقد يقتضى أولا الفهم ،

(١) د. محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ، ص ٢٨٩ .

وهكذا صار الأديب مطالباً بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب ما يكتب ، وهو لن يستطيع فهمها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة ، وانخراطه في هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها والمسببة لوجودها (١).

لقد أوضحت هذه الظروف ضرورة ارتباط الأدب بالعمل الاجتماعي والسياسي كإتجاه من الفنان للارتباط بحركة التاريخ المعاصر في نموها المطرد . ومن خلال هذا الارتباط تباين تعامل هؤلاء الفنانين مع الواقع المتناول ، وهو ملاحظه عدد من النقاد المعاصرين ، فيقرر الدكتور العشماوى أن هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر قد أوضحت حتمية ارتباط الأدب بعالم الفعل والسياسة ، وأن مجال التباين كان مايزال كبيراً بين شعراء هذه المرحلة في تناولهم للحياة . ويرجع الأستاذ الناقد هذا التباين إلى أن « ثمة عوامل كثيرة تعمل في توجيه الأديب وتحديد المسلك الذى يسلكه في مجال إنتاجه الإبداعي ، عوامل تتصل بثقافة الأديب وروحه ومزاجه الفنى ، بل وجهازه العصبى أيضا (٢) .

فلاشك أن لهذا التباين الفردى آثاره في موقف الشاعر الذى يتخذه من الواقع مما تنتج عنه بالتبعية أشكال متعددة ، وإن جمعها اطار واحد من حيث وجود سمات مشتركة وخصائص أساسية سائدة .

فشعراء مثل عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب (في فترة من حياته)

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ، ص ٣٧٤ ،

(٢) الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ٢٠٧ .

وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشوقي بغدادى وسليمان العيسى وفدوى طوقان وهارون هاشم رشيد ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وأحمد دحبور ومحمد القيسى ومعين بسيسو ، ومحمد مهدي المحذوب (في نتاجه الأخير) ومحمد مفتاح الفيتورى ومحي الدين فارس وصلاح أحمد إبراهيم ومبارك حسن الخليفة وعبد الرحمن الشرقاوى وعامر بحيرى وعبد بدوى ومحمد مهران السيد ومحمد أبوسنه وكيلانى سند، والميدانى ابن صالح وأحمد القديدى ومنور صمادح ومصطفى بحرى وعمر السعيد الغربى . فشعراء مثل هؤلاء يصعدون فى نتاجهم من خلال إحساسهم بالوجدان الاجتماعى . إلا أن موقفهم مع هذا من هذا الوجدان قد تباين تبعا لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصدورن عنه .

لقد نتج عن هذا التباين أن أخذ الموقف الاجتماعى شكل الثورة المتحمسة الإنفعالية عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومحمود الفيتورى ومعين بسيسو .

أما عن شعراء المقاومة أمثال سميح قاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد ، فقد اتخذ الموقف الاجتماعى إلى جانب الحماس الانفعالى شكلا ملتزما أكثر تحديدا ، وقد تطور هذا الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرقاوى ومحي الدين فارس وسعدى يوسف وأمل دنقل ووصل إلى شكله المتكامل فى الدعوة إلى الحرية الاجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب البياتى .

* * *

كانت بدايات هذا الموقف الاجتماعى بدايات انفعالية نائرة نراها فى أعمال عدد لا بأس به من الشعراء العرب المعاصرين الذين اتخذوا من الانفعال النائر أساس موقفهم الاجتماعى مثل كاظم جواد والعيسى ويوسف الخطيب

وبسيسو وأغلب شعراء السودان الواقعيين كمبارك وحسن الخليفة ومحمد عثمان صالح .

لقد تحول الشعر لدى هؤلاء إلى تدفق غنائى صاحب وإلى حماس مندفع
ثائر نراه ، فى مثل قول مبارك حسن الخليفة :

أنا نمر

أنا الدماء تنهر

أنا الخيول فى مسيرها

زمر

زمر (١)

ونراه كذلك فى « من أغانى الحرية » لكازم جواد ، وفى أغانى أفريقيا وعاشق من أفريقيا واذكرينى يا أفريقيا للفيتورى . وتمثل أعمال الفيتورى فى الواقع هذا الموقف الانفعالى أبلغ تمثيل . حيث تبدأ من غنائية ثورية تتغنى بالكادحين (قصائد : مازلت أغنى ، حصاد شعب : عاشق من أفريقيا) وبالأبطال الثائرين (قصائد : لومومبا ، والشمس والقتلة ، ونكرومبا ، وإلى بن بيلا ورفاقه : ديوان عاشق من أفريقيا (رسالة إلى جميلة ، ومقتل السلطان تاج الدين : ديوان اذكرينى يا أفريقيا) وتمتد خلال هذه الغنائية حتى تتحول إلى صراخ هستيرى فى حماسة المندفع (٢) :

(١) مبارك حسن الخليفة : الحان قلبى ، ص ٧٥ .

(٢) رسالة إلى الخرطوم : اذكرينى يا أفريقيا ، ص ٩٨ .

دمع وأفق ونار
والموت عريان ضائع
والشعب أعزل . . .

شعبي هذا الجريح المصارع
رأيته وهو صدر عار
يسد الشوارع

ومن خلال هذا الموقف الانفعالي الثائر يندفع الشاعر إلى إدانة أعداء
التخلف والقهر الإجتماعي :

الذين اغتصبوا عرضك مرة
حملوا عارك زهرة
عبثت أقدامهم في جرماتك
رقصوا فوق رفاتك
شوهوا تاريخك العالى ، المهيب الكبرياء
أغرقوه بالدماء
سرقوا أثمن ما يحمله صدرك يأم بلادى (١)
كما اندفع إلى اظهار حركة المد الانفعالى للبروليتاريا الثائرة :
نحن الذين نرفع النيران للشمس
ونعدو للهزيمة (٢)

(١) عصر الميلاد : عاشق من افريقيا ص ١٧ - ٢٨

(٢) الخطوة في المدينة : إذ كرني يا افريقيا ص ٩٢ . . .

وقد اختلطت هذه الانفعالية الثائرة بواقعية ثورية متأثرة بدرجة أعلى من الوعي السياسى فى أعمال شعراء المقاومة التى انطلقت من مجرد هذه الانفعالية إلى التعبير عن « حركة القوى المتصارعة فى الواقع العيانى المحدد فى ثورية تعبر عن نموها وصراعها واتداعها وعن قضايا هذا النمو والصراع والاندفاع (١) .

لقد استيقظ الوجدان العربى فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل فى كبريائه ، فقد اغتصبت فلسطين وتشرد أهلها فى الداخل والخارج فى مأساة غير عادلة وغير عادية فى آن واحد ، وأصبح الإنسان العربى المشرد يواجه حاضراً رهيباً مليئاً بالتعاسة خالياً من الاشراقات . واندفع الجيل الأول لشعراء النكبة أمثال حسن البحرى ومعين بسيسو وحنا جاسر وهارون هاشم رشيد وإبراهيم طوقان ، من واقع احساسهم بخطورة المرحلة التى يعيشونها ، اندفع هذا الجيل فى حماسية ثائرة للبحث عن الرفض والثورة . فيقول هارون هاشم رشيد على لسان لاجىء عربى مخاطباً ابنته :

فيصرخ سوف نرجعه

سنرجع ذلك الوطن . . .

فلن نرضى له بدلا

ولن نرضى له ثمنا

ولن يقتلنا جوع

ولن يرهقنا قفر

لنا أمل سيدفعنا

(١) ناجى علوش : مقدمة ديوان أحمد دحبور : حكاية الولد الفلسطينى ، ص ٨ .

إذا مالوح الثأر
فصبرا يا ابنتي صبرا
غداة غد . . . لنا النصر (١) .

وهكذا ولد إيقاع مأساوى صاروخ وحاد فى الوجدان العربى ، لم يلبث
أن تعددت أصواته فى شعر الجيل التالى ، سواء فى داخل الأرض المحتلة أو خارجها ،
اتجهت أشعار المقاومة داخل إطار من الواقعية الثورية إلى حنين حزين
ولإحساس مأساوى سلبى عند فدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسى ومحمود
درويش ، فتحدثت سلمى الجيوسى وفدوى طوقان عن الأرض والشيخ
العجوز وبيارات البرتقال ، وعن الغربة والحنين إلى الأرض والأخ الشهيد ،
من خلال إحساس رومانسى بالحسرة والتوجع وصل إلى حد العويل المنتحب :

إنى من الأرض التى تمزقت
إنى من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا ، من الجذور
وأصبحوا على مدارج الرياح
مبعثرين هاهنا وهاهنا —
لا ينتمون
إلى وطن (٢)

* * *

(١) مع الغرباء ص ١٥ .
(٢) فدوى طوقان : أمام الباب المغلق ، ص ١٠

أما محمود درويش فقد اتجه إلى تقديم مذكرات شعرية من خلال هذا
الاطار الغنائى الحزين ، وتبرز أهمية هذه المذكرات الشعرية فى كونها تنفيسا
إنسانيا لمرحلة الأزمة العربية :

سجل

أنا عربى

أنا اسم بلا لقب

... ..

أنا عربى

سلبت كروم أجدادى

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادى

ولم تترك لنا

ولكل أحفادى

سوى هذى الصخور

فهل ستأخذها

حكومتكم ... كما قبلا » (١)

فقد أصبحت هوية الشاعر كعربى فقد كل شىء فى أرضه ، اسما بلا لقب ،
ولم يعد له شىء أو حق فى هذه الأرض . لقد استطاع محمود درويش أن يسجل
هذا الاحساس المأساوى وأن يبرزه كوثيقة إنسانية تفيض بالألم والحسرة
والتوجع :

(١) بطاقة هوية : أوراق الزيتون .

بطاقة التشريد في قبضتي
زيتونة سوداء
وهذا الوطن
مقصلة أعبد سكينها
إن تذبحوني ، لا يقول الزمن :
رأيتكم :
وكالة الغوث لا
تسأل عن تاريخ موتي ، ولا
تغير الغابة زيتونها
لاتسقط الأشهر تشرينها (١)

ومحمود درويش في تسجيله لهذا الاحساس المأساوي ، يتناوله من داخل
اطاره الإنساني ، إنه يريد أن يحيا وأن يعيش على أرضه ، وأن يصبح له
الحق في هذه الممارسة ، أما قضية الحرب مهما كانت فهي وسيلة لزرع
العداوة والموت ، وسيلة عمياء لاتفرق بين عربي ويهودي . وقصيدته كتابة
على ضوء بندقية من ديوانه بنفس الاسم تعطي لنا صورة إنسانية صادقة
لهذا الاحساس . . لليهودية شوليت التي تنتظر صديقها العائد من الحرب على
باب البار ، ولكنه لن يعود . . . وتذكر في وقفها يوم أن كان لها صديق
عربي اسمه محمود وكيف كان هذا الصديق طيب القلب خجولا :

كان محمود صديقا طيب القلب
خجولا كان ، لا يطلب منها

(١) حبيبتي تنهض من نومها ، ص ٩ .

غير أن تفهم أن اللاجئيين
أمة تشعر بالبرد
وبالشوق إلى أرض سلبية (١)

لقد اكتشفت شوليت اليهودية في وقفها المنتظرة من لن يأتي الحقيقة
الإنسانية الهائلة التالية :

نحن في المذيع أبطال
وفي التابوت أطفال
وفي البيت صور . . .
ليتهم لم يكتبوا أسماءنا
في الصفحة الأولى

فلن يولد حي من خبر (٢)

وهكذا قامت أشعار فدوى طوقان وسلمى الجيوسى ومحمود درويش
بدور المسجل لأزمة الإنسان العربى اللاجئ ، وإن كانت أشعار درويش أقل
صراخا وأكثر تأملا من أشعار فدوى والجيوسى ، فقد استطاع محمود درويش
أن يجعل المأساة داخل اطارها الإنسانى وأكثر اقترابا من الإنسان المسجوق في
كل مكان .

وعندما استطاعت أشعار المقاومة أن تتخلص من صيغتها الوثائقية
التسجيلية في أشعار سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمد القيسى وأحمد دحبور
استطاعت أن تحقق اقترابا أكثر من مفهوم الواقعية الثورية . فقد تمكن هؤلاء

(١) ص ١٦

(٢) ص ٥٤

الشعراء من أن يكشفوا في تناولهم لمأساة الواقع المحدد فردية البشر وتشابههم مع الآخرين ، وذلك حينما تناولوا قضاياهم كقضايا إنسانية عامة ، وحينما صوروا علاقاتهم الاجتماعية كعلاقات إنسانية عامة . وحينما صوروا الروابط التي تؤلف بينهم والقوى التي تسبب لهم الأضرار في إطار الإنسانية ، وبشكل عام حينما قد مونا واقعيا يمكن أن يقال عنه إنه يعكس تاريخ زمانه ويمنح الناس وعيا بالنسيج المعرض للمجتمع الإنساني الذي يعدون هم جزءا منه . (١)

فحينما يتناول محمد القيسي مأساته كلاجئ بلا وطن في قصيدته «التطواف» ، مثلا ، فإننا لا نرى فيها أثر للمحلية بقدر ما نشعر فيها بإنسانية مأساة الطواف المهزم . بقول القيسي :

وجهي يفقد في التطواف كثيرا

وجهي كرة والعالم يلهو

وأضيق —————ع

من يملك منكم وجهه ؟

فليغرس في عيني سبابته

من يملك منكم وجهه

٢ -

وجهي وط —————ني

يحفل بالمدن المهزومة والريات المنكسرة

وجهي زهرة

(١) يتفق هذا المفهوم للواقعية الثورية مع تعريف سيدني فنكلشتين للواقعية : الواقعية في الفن

ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - ص ١١ - ١٢ .

بالضوء ... بالإنسان .. بالحضارة (١)

وهكذا تحول شعر المقاومة إلى احساس بالمسؤولية الإنسانية . احساس أدرك شعراؤه أبعاد المسؤولية الاجتماعية والسياسية والإنسانية ، فقد تحقق في مفهومهم أهم عوامل الواقعية الثورية ، من معرفة تامة بقوى الواقع واتجاه التقدم ، ومن الالتزام بالقضية وتبنيها وممارستها (٢) بحيث أصبحت الحركة الاجتماعية بجميع أبعادها هي جوهر ذلك العمل الفني كما سيتضح أكثر من خلال الموقف الجدلي بين الموجودات الواقعية وبين ارادة التحول والتغير ، كما سنرى في أعمال الشرقاوى ومحي الدين فارس وغيرهما .

* * * *

يقول عبد الرحمن الشرقاوى في قصيدته « رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى » : إننا لانريد سوى أن نمارس معنى الحياة .

ونعمل كى يتساوى الجميع (٣) .

وعبارة الشرقاوى هذه تلخيص للموقف الجدلي الذى قام بين الارادة والواقع . لقد أراد الشرقاوى ومحي الدين فارس ومحي الدين خريف والميدانى بن صالح وسعدى يوسف وأمل دنقل من خلال موقفهم الجدلي بين ارادة التغير والظروف الاجتماعية المدانة ، ان يبرز شعرهم أولا كقيمة وثائقية

(١) أصوات من مدن بعيدة : ويكون أن يأتى طائر الرعد ، ص ٩ ،

(٢) ناجى علوش : مقدمة ديوان دجور حكاية الولد الفلسطيني ص ٨

(٣) رسالة من أب مصرى وقصائد أخرى ص ١٢

إنسانية تدين الواقع بكل ما فيه من قهر وتخلف وانهمزامية ، يسجل فيها الميداني
بن صالح أن :

الشرق يغمره الظلام
عاما فعام
والقوم أشلاء نيام
وسط الكهوف وتحت أقبية الخيام
والقوم أنصا ب يعفرها الغبار
بمتاحف التاريخ جائمة تزار
جثث محنطة ، تماثيل ، قبور (١)

ويسجل أمل دنقل في بكائيته بين يدي زرقاء اليامة (٢) موقف الادانة
من خلال استغلاله لشخصية العرافة المتمثلة في زرقاء اليامة كمثلة لموقف
الذين حاولوا الالفات إلى خطر الاندحار قبل وقوعه لتداركه فسفها وعوقبوا .
كما استغل شخصية عنرة العبسي كمثلة للانسان العربي الكادح الدليل عبد
السادة الذين حرموه كل شيء وحملوه مع هذا مسئولية الحماية والدفاع بلا
مقابل . ومن خلال استخدام الشاعر لنبؤة العرافة وجهد العبد ، تتحول القصيدة
إلى أروع شهادة ادانة قدمها شاعر عربي حديث :
جثت اليك . . . مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكسدة

(١) الليل والطريق ص ص ١٣ - ١٤

(٢) البكاء بين يدي زرقاء اليامة ص ٢٥

منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء (١)

وتكثر الاسئلة في حلق الشاعر ، عن ساعده المقطوع الممسك بالراية
المنكسة ، وشهداء اللامبرر ، أطفال في خوذات ملقاة في الصحراء ، وجاره
الذى تثقب رأسه الرصاصة وهو يهيم بارتشاف الماء ووقفته العزلاء بين السيف
والجدار ، وصرخة المرأة بين السبي والفرار . . .

. . . كيف استطاع أن يحمل هذا العار ، وأن يمشى به دون أن يقتل
نفسه ودون أن ينهار ؟ (٢) لقد تعرى كإنسان ، وأصبح مهانا جريحا :

تكلمى . . . لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفى عورتى . . . ولا الجدران

ولا اختبأى في الصحيفة التى أشدها

ولا احتمأى في سحائب الدخان (٣)

والشاعر في موقعه هذا لا يحمل الآخر وحده تبعية النتائج ، فهو أيضا
مسئول بموقفه الآخرس عن هذه النتائج بالطريقة التى وصلت اليها .
. . فقد سكت سنة فسنة

لكى أنال فضلة الأمان

قيل لى أخرس ،

فخرست . . وعميت . . واثتمت بالحصيان ؟

(١) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص ٢٥

(٢) ص ص ٢٥ - ٢٦

(٣) ص ٢٧

ظلمت في عبيد عبس أحرس القطعان
أجتر صوفها
أرد نوقها

أنام في حظائر النسيان (١)

وموقف السلبية هذا ومانتج عنه من خسائر على المستويين الذاتي والجماعي
هو ما يلح على سعدى يوسف خاصة في ديوانه «الأخضر بن يوسف ومشاغله»
فتراه يقول في قصيدته عبور الوادي الكبير (٢) .

وها نحن بين المدى والسماء وحيدين
يا أرضنا المشتراه المباعة ، والمشتراه المباعة ، ثانية
أنت يا وجه من يتذكر منا شهادة ميلاده :
بعدنا عن النخل .

لقد استطاع أمل دنقل وسعدى يوسف أن يلخصا مأساة الجيل والواقع
من خلال موقفهم المثقل بحس شهادة العائش قلب الواقع بمسئولية كاملة .
وتمثل شهادة الإدانة هذه إحدى وجهي الموقف الجدلي . أما الوجه الآخر
فهو البحث عن إرادة التغيير في التجربة الإنسانية الاجتماعية وفي ممارسة معنى
الحياة كما تتبدى في ديوان من أب مصري للشرقاوى ، وحامل المصاييح لمحى
الدين خريف والطين والأظافر لمحى الدين فارس . حيث يصبح الوجود
الإنساني من أجل رسم لوحات السلام الأخضر ليصبح الوجود غنوة تموج

(١) ص ٢٨

(٢) الأخضر بن يوسف ومشاغله .

بالتعبير ، حيث تلتقى الدموع بالدموع والجراح بالجراح ويلتقى الإنسان
بالإنسان في عناق (١) وحيث ينشر التعاطف اجتماعي الحب على كل شيء :

لو ترى أحمد في ثوب جديد

خاطه قبل انتهاء الموسم

وصغار الحى يمشون بألوان الورود

والزغاريد على كل فم

لعرفت الحب

من يبذره حبا ومن يحصده في زحمة العمر سنابل (٢)

وحيث تصبح المسئولية مسئولية الإرادة الواعية القادرة على التحويل

والانجاز . فيصبح عبد الرحمن الشرقاوى :

ستحيا ابنتى فى ظلال السلام ، وتنعم باللعب الوافرة

تمارس كل حقوق الحياة ، حقوق طفولتها الزاهرة

...

فان تملكوا الذرة المفضية

فانا لنملك التضحية

ونملك الذرة البانية

ونملك طاقاتنا كلها ونملك أيماننا الباقية (٣)

(١) محى الدين فارس ، السلام الأخضر : الطين والأظافر ص ١٩ .

(٢) محى الدين خريف ، مذكرات أبى المهاجر ، حامل المصاييح ، ص ٤٤ - ٤٥ .

(٣) من أب مصرى وقصائد أخرى ، ص ٢٩ .

هذا وقد استطاع هذا الموقف الجدلي بين إرادة التغيير وعوامل القهر والتخلف أن يرهص بموقف الحرية الاجتماعية كوسيلة لاستمرار فعالية الوجود الإنساني على النحو الذي ستوضحه لنا أعمال البياتي الشعرية .

* * *

فبعد الوهاب البياتي يعتبر أنضج شعراء الموقف الاجتماعي ، حيث استطاع أن يجتاز مرحلة الانفعال في أعماله الأولى ؛ في ملائكة وشياطين ١٩٥٠ وأباريق مهشمة ١٩٥٤ والمجد للأطفال والزيتون ١٩٥٦ وأشعار في المنفى ١٩٥٧ وعشرين قصيدة من برلين ١٩٥٩ وكلمات لاثموت ١٩٦٠ والنار والكلمات ١٩٦٤ .

اجتاز البياتي خلال هذه الأعمال مرحلة الانفعال بالثورة أو بالكفاح ، واستطاع منذ ديوانه النار والكلمات ١٩٦٤ أن يحدد أبعاد فكرية لثورته وجهاده ، وبالتالي فإنه أقدر الشعراء الواقعيين على إعطاء موقف أيديولوجي محدد ، خاصة وإن أعماله الأغزر تمكنا من استجلاء هذا الموقف بوضوح أكثر مما يمكن معرفته من خلال أعمال أيديولوجيين آخرين مثل كاظم جواد والشرقاوي وبغدادى والخطيب .

من البداية سرى أنفسنا أمام شاعر إنسان يتحسس أوضاع البشرية ومنغصاتها وما تتمخض عنه من مأساة إنسانية هائلة :

أحس بالإنسان

دبا يحشى رأسه بالقش والدخان

يباع بالحجان

يحب بالمجان
يقتل بالمجان
يموت بالمجان
أحسه استحالة خرقة على طاولة في حان
يمسح فيه أيما شيء ، أحس آه بالإنسان
يركع في مزبلة التاريخ في قاذورة النسيان (١)
ويقف البياتي من هذه المأساة قلقلها لما ينتج عنها من هزائم إنسانية (٢)
ما أو حش الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجوع الكادحين زمر الذئاب
وصائد الذباب
وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء والأمطار والرياح
ولكنه لا يلبث أن يتغلغل المأساة بعثوره على محورها الموت والحرية .
الموت يعنى لدى الشاعر استلاب أروع مافى الوجود ، ولذلك فالحرية تعنى
لديه الحياة ، أن نفكر أحرارا طلقاء في كل المشاكل حتى مشكلة الموت .
البياتي يكره الموت لأنه ببساطة شديدة يحب الحياة ، الأرض ، والنبع
والشروق والمغيب والربيع والأطفال :
في وهج العتمة
في القمة

(١) إلى مالك حداد : قصائد ص ١٢ .

(٢) رحلة حول الكلمات : سفر الفقر والثورة .

ما أجمل أن توقد شمعة
في الظلمات
أن نحيا في فرحة
والعالم يولد في لحظة
في غنوة
صادقة حلوة (١)

هكذا اندفع البياتي من خلال احساسه بوحدة إنسانية شاملة يدعو إلى
الحياة ، وإلى الانخراط وسط الملايين التي تقاتل من أجل غد الإنسان :

إني لاؤمن في غد الإنسان في نهر الحياة
فلسوف يكتسح التفاهات الصغيرة والسدود
ولسوف ينتصر الغداة
إنسان عالمنا الجديد
على المذابح والوباء
إني لاؤمن . . . رغم موتى في المساء
صديان في صمت المصح ، بلا صديق
وبلا يد تحنو على ولا رحيق
إني لاؤمن ، أيها الموت العنيد
بالفكر يعمر أرضنا الذهبية الخضراء ، بالفكر الجديد (٢)

(١) صيحات الفقراء : أشعار في المنفى ، ص ٥٧ .

(٢) مذكرات رجل مسلول ، المجد للأطفال و الزيتون ، ص ٤٣ .

اندفع البياتي من هذا المنطلق يبحث عن مادة شعره في كل ما يعصف
بحياة الناس حوله وإلى التغني بالمناضلين الشرفاء، بناظم حكمت (١) وبغاير بيل
وعمال مارسليا الصغار (٢) والبياتي في غنائه هذا مؤمن بقدرة الكلمة على
تحويل الكون وبنائه وصياغته :

أيها الحرف الذي علمني حب الحياة

أيها الحرف الآله

آه لا تطفئ مصابيحك آه

كل ما أكتبه محض صلاة

لك ، للعالم ما أكتبه

محض صلاة

وسلاح في يدي ضد السلاطين وأحفاد الغزاة (٣)

على أن الموت وإن كان شيئاً كريهاً لأنه يحيل وجودنا في لحظة إلى
إحساس مقلق، تأتي خطورته من ناحية ارتباطه بحياة هي الموت. وهذه الحياة
كما يراها البياتي هي حياة الفقر والعبودية التي تفقدنا القدرة على تخطيط
مصائرنا واختيارها .

الملايين التي تبكي

تغني

تتألم

(١) مرثية إلى ناظم حكمت : قصائد .

(٢) ديوان المجد للأطفال والزيتون .

(٣) الحرف العائد : قصائد ، ص ٣٩ .

تحت شمس الليل باللحمة تحلم (١)

والفقر والقهر الاجتماعى هما المحرك الأساسى للثورات الاجتماعية ، ولهذا
يتمرد عليها كظواهر غير إنسانية لا سبيل إلى التغلب عليها إلا بتحقيق
الحرية التى ينطلق منها الإنسان إلى التحرر والاختيار :

الليل فى كل مكان ، وأنا انتظر الإشارة

أيتها المحارة

تكسرى ، تطايرى ، تقمصى العبارة

واندلعى شراره

تحرق نيسابور

تغسل وجهها البليد الشاحب المقهور (٢)

وتتحقق المعجزة ، معجزة الإنسان ، سيد مصيره ، بأن يتحدى كل
شئ حتى الموت من أجل انتصار الحياة :

معجزة الإنسان أن يموت واقفا ، وعيناه إلى النجوم

وأنفسه مرفوع

إن مات أو أودت به حرائق الأعداء .

وأن يضىء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم

وأن يكون سيد المصير . (٣)

(١) أحزان البنفسج : أشعار فى المنفى ص ٦ .

(٢) الليل فى كل مكان : الذى يأتى ولا يأتى ، ص ٤٨ .

(٣) العودة من بابل : الذى يأتى ولا يأتى ، ص ٣١ .

ومع ايقاع الحرية يؤمن البياتي بالإنسان الذى يتحول إلى زهرة تلد الحب والفرح وتخضوضر مع العمل والتضحية ، وتموت عندما تشعر أن دورها على مسرح الحياة قد انتهى ، وأن واجبها أن تموت لكي يحيا الآخرون الذين ناضلت من أجلهم وحقت سعادتها وغبطتها القصوى من خلال وجودها معهم وتعاونهم سوية على تحقيق أحلامهم ومتطلباتهم البشرية (١) .

الحرية إذن لدى البياتي هي أساس أيولوجيته الفكرية . إن على الإنسان أن يتحرر أولاً ، وبعدها سوف يتمكن من أن يحقق لنفسه وللآخرين أمل الإنسانية في الدفء والخصوبة :

حيث تنشق البذور

ترضع الدفء ، من الأعماق ، تمتد جذور
لتعيد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير
والفراشات إلى حقل الورود . (٢)

والبياتي لا يقتنع بتناول مفهوم الحرية من خلال الواقع المعاش ، بل إنه في محاولة واعية لتوسيع أفق الرؤية يسترجع المواقف المأسوية في التاريخ. إن عزلة أبي العلاء (٣) قد امتدت في الوجدان خلال عصور الانحطاط ، وأصبحت رمزا للجنة الانحذال ، على حين تمكن المعري من أن يحيا في عزلته الميتافيزيقية تجربة الرائي المتشوف :

(١) امطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ، صص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٢) قصائد حب إلى عشتار : الكتابة على الطين ، ص ٢٨ .

(٣) محنة أبي العلاء : سفر الفقر والثورة ، وموعده في المعرة : أشعار في المنفى .

كان زمانا داعرا ياسيدى ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف
و كنت أنت بينهم عراف
و كنت فى مأدبة اللثام
شاهد عصر ساده الظلام

والبياتى هنا حينما يعمد إلى استحضار صوت المعرى أو المتنبي أو الخيام،
فهو لا يهتم كثيرا بمعاينة الشخصية التاريخية ، بقدر اهتمامه بالشعور بها وبقدر
أن تصبح الشخصية صوتا من خلال البعد التاريخى ، فيصبح المعرى هنا
المعرى البياتى ، والمتنبي البياتى وهكذا ، ولهذا يعمد البياتى إلى تأكيد الصمود تجاه
الانسحاق والهزيمة بعد تناوله لما يمكن أن يعكس أزمة الصراع بين الفرد
والجماعة خلال البعد التاريخى ، فيقول فى نهاية قصيدته موعدا فى المعرة - أشعار
فى المنفى - معقبا على موقف المعرى :

صاح إنا لم نعد مخلص هر
لم تعد أشعارنا
مخدع عهر
للسلاطين ، ولا باقات زهر
لم نعد محض نفايات وصفر
نعصر الحمر إلى الأرباب من دهر لدهر
يارهين المحبين
قم تر الأرض تغنى ، والسماء
وردة حمراء والريح غناء

قم تر الأفق مشاعل
وملايين المساكين تقاتل
في الدجى من أجل أن تطلع شمس

* * * *

وهكذا تطور الموقف الاجتماعى فى القصيدة العربية الحديثة من مجرد
الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة فى أعمال الفيتورى وكاظم جواد ومبارك
حسن الحليفة حتى وصل إلى تحقيق موقف أيديولوجى واضح يعتمد على الحرية
الاجتماعى فى أعمال البياتى

وخلال هذه المرحلة ترددت أعمال شعراء المقاومة كمحمود درويش
وتوفيق زياد ومحمد القيسى وسميح القاسم ، وشعراء الموقف الجدلى كعبد
الشرقاوى ومحى الدين فارس ومحى الدين خريف وسعدى يوسف وأمل
دنقل ، ترددت هذه الأعمال بين الإنفعالية الثائرة — خاصة فى تيار المقاومة
وبين محاولة الاقتراب نحو الأيدولوجية من خلال الصراع بين الوجود وإرادة
التحول والتغيير

الفصل الثاني

الموقف الذاتي

الموقف الذاتى

رأينا من قبل كيف أن تعدد وجوه الرؤية الشعرية كان من أهم ما تميزت به القصيدة العربية الحديثة ، وتحدثنا عن الموقف الاجتماعى فى الشعر العربى منذ النصف الأخير من هذا القرن كوجه من وجوه هذه الرؤية الشعرية المتعددة ، وقلنا إن نفس الظروف التى أدت إلى الموقف الاجتماعى قد قادت عددا من الشعراء العرب إلى موقف آخر نستطيع أن نطلق عليه الموقف الذاتى ، لأنه فى الواقع تعبير عن الذات أكثر من كونه تعبيراً عن الواقع ، رغم ما يتضمنه من وجهات نظر خاصة للذات من الوجود الواقعى .

وبالرغم من تعدد واختلاف المشاعر داخل هذا الموقف الذاتى فى الشعر العربى الحديث نتيجة للاختلافات الفردية التى رأينا شيئا منها بصدد الحديث عن الموقف الاجتماعى ، بالرغم من هذا التعدد فقد رأيناها تجتمع فى مظاهر ثلاثة هى : مشاعر الحزن ومشاعر اللامتنى ومشاعر الحسية الجمالية فى تجربة الحب والجنس .

* * *

فقد سيطر الاحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كأثر متبقى من الآثار الرومانسية ، إلى جانب أن البدايات بالنسبة لأغلب الفنانين تأتى مصطبغة بصبغة رومانسية حزينة ، على أننا لم نهتم فى رصدنا للظاهرة إلا بهؤلاء الشعراء الذين أخذوا من الحزن هما حياتيا سيطر على تجربتهم الشعرية كلها كنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى وحجازى ومحمد أبو سنة وبدر شاكر السياب

أما تجربة اللامنتمى فقد ضمت عددا كبيرا من الشعراء مثل بلندر الحيدري وعلى أحمد سعيد (أدونيس) وعلى الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقي أبو شقرا وفؤاد رفقہ وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد عفيفى مطر وخليل حاوى ومحمد الماغوط .

وربما بدا شىء من التشابه بين مشاعر الحزن ومشاعر اللامنتمى ، ولكن الواقع - كما سيتضح - أن بينهما اختلافا شاسعا . فمع أن مسببات الحزن وعدم الانتماء ترجع إلى موقف الذات من الوجود الخارجى ، إلا أننا - كما سنرى خلال الحديث عنهما - سنرى الحزين يعيش تجربة حزنة داخل تعامله مع الواقع ، فهو لم يرفضه ولا يفكر فى هذا مطلقا ، وبالتالي يقبله قبولا حزيناً بلا تمرد ، فهو يمارس تجربة الذات مع الواقع من خلال احساس سائد بالحزن . وهذا بعكس اللامنتمى الذى انطلق من رفضه لكل المعطيات الخارجية وحاول أن يبحث عن حل لذاته فى ذاته .

أما المظهر الثالث لهذا الموقف الذاتى فهو ما يمكن أن نسميه بالحسية الجمالية فى تجارب الحب والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قباني ورضوان الشهبال ومحمود السيد وعبد الخالق فريد .

لقد اعتبر هؤلاء الشعراء - خاصة نزار قباني - الحب والجنس كتجارب حسية جمالية ، ضرورة للحياة فى مواجهة الذات لها . ضرورة يستطيع بها الفنان أن يحطم الروتين اليومى الجاهز ، فحاضوا هذه التجربة البشرية إيماناً منهم بقدرتها على أن تعطى للحياة معنى وللذات معنى وأهمية ، وذلك من خلال لحظات السعادة والنشوة التى يمكن العثور عليها فى تلك التجربة

أولا : مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث

أمتلأ الشعر العربي منذ عصوره الكلاسيكية الأولى بأشعار الحزن ، فاعتبرت موضوعا من الموضوعات الشعرية فيما عرف بالرتاء ، واستطاع الشاعر العربي الحديث خلال الفترة الرومانسية أن يجعل من الحزن احساسا مصاحبا في أغلب موضوعاته الشعرية لاهتمامه أكثر بالتجربة الذاتية ، فشاع في شعرهم رنات الأسى والحسرة والأين والشكوى ، ولكن استخدام الرومانسين لهذه النغمات الحريئة لم يكن يمثل موقفا خاصا أو رؤية لها أبعادها بما تملكه من شمولية كونية مثلا ، وإنما سيطر على استخدام الرومانسين في أعمالهم طابع الاحساس المتناثر المبعثر والهموم الخاصة والرؤية ذات الوجه الواحد في محدوديتها .

فقد كان اهتمامهم بالحزن اهتماما بظواهر الأمور ، فحوت أشعارهم ، عبارات الشكوى والأين والمساء والسحب القاتمة وصروف الدهر والموت ، وبعض المواقف التي يمكن أن تثير شيئا من الأحزان الخاصة كجفاء المحب والبعد عن الوطن والشوق إليه ورتاء صديق مات وغيرها .

ولا يزال لهذه الانطباعات الرومانسية أثرها لدى المعاصرين الذين لم يتجاوزوا في تعبيرهم هذه المرحلة ككمال نشأت وفوزى العنتيل ومازن النقيب وفتحى سعيد .

أما الحزن كظاهرة فكرية تركز على مواقف ذات فلسفات محددة فلم يعرفه الشعر العربي إلا منذ تجارب الشعر الجديد مع بداية النصف الثاني من هذا القرن ، فقد كان حزنا جديدا اعتمد على ادراك الانسان لمأساة الوجود

ككل ، ومأساة وجوده داخل هذا الوجود • وكانت ظروف وجوده آنذاك مهياة لأن تحيا تجربة حزن هائلة فقد انتهت نكبة فلسطين ١٩٤٨ عن عالم عربي يواجه لأول مرة تقريبا فجيعة الحقيقة وأبعاد هذه الفجيعة . وكانت الفجيعة الحقيقية في مواجهته لقصوره الذاتي وافلاس قيمه المتداولة . وإذا كان الإنسان العربي قد حاول — كما رأينا — في مواجهته لهذه الفجيعة أن يبحث عن الحلول في الموقف الاجتماعي فإن هذه الفجيعة من ناحية أخرى ، كانت سببا هاما في احساسه العميق بالحزن كنتيجة مباشرة لما أصابه .

وليس من شك في أن الشاعر العربي الحديث قد تأثر بعوامل أخرى إلى جانب هذا السبب العربي ، أدت إلى شيوع ظاهرة الحزن في القصيدة العربية الحديثة • ولعل أهم هذه العوامل احساسه الانساني بمحنة الذات الانسانية في العصر الحاضر التي قامت على مشاعر من الغربة والضياع والتمزق ، لعجزها عن الملائمة بين منطقها ومنطق الوجود الخارجي ولا احساسها بالضالة في هذا الوجود اللامتناهي ، وبأن ما ينتظم هذا الكون في النهاية رغم الاكتشافات والمنجزات المادية قانون غير منطقي .

لقد أدى تعارض الوجوه المرئية على هذا النحو إلى احساس الفنان المعاصر بالتعارض الحزن بين عالمين هما في ظاهر الامر وفي الحقيقة لا بد أن يكونا عالما واحداً . (١)

يضاف إلى ماسبق تأثر الشعر العربي الحديث بالنزعة الحزينة في أحزان الشاعر الأوربي الذي كان أكثر منه معاينة لطغيان الحضارة المادية وخاصة

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي الحديث ص ٣٥

كما تبدت في أشعار اليوت وفي الأدب الوجودى .

وحينما انتشرت مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث بعد الفترة الرومانسية مباشرة وفى أوائل العقد الخامس — وقبيله — من هذا القرن ، كانت متأثرة إلى حد ما بما شاع من مظاهر الحزن فى الحركة الرومانسية ، وظهر هذا جليا فى أعمال نازك الملائكة وملك عبد العزيز ، ولم يلبث الحزن أن أصبح ظاهرة شائعة فى القصيدة العربية الحديثة فاتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول وأصبح له العديد من المحاور التى تشكل كل منها مظهرا من مظاهر هذه المشاعر الحزينة فى القصيدة العربية الحديثة . فاستطاع صلاح عبد الصبور أن يعبر بالحزن عن تجربة الغربة والبحث عن المثل التى عاشها ، واستطاع أحمد عبد المعطى حجازى ومحمد مهران السيد ومسلم الجابرى أن يؤكّدوا مشاعرهم الحزينة من خلال محاصرة المدينة واحساس الذات بالغربة داخلها ، ووصل الحزن قمته المأساوية فى الشعر العربى الحديث فى احساس بدر السياب بالموت .

* * *

وأول مظهر من مظاهر الحزن يقابلنا فى الشعر العربى المعاصر ، هو ذلك الحزن الرومانسى الذى نراه فى أعمال نازك الملائكة وملك عبد العزيز .

فقد اعتمدت هذه الاعمال على اليأس والكآبة الحزينة الناتجين عن الاحساس بعدم التوازن النفسى بين الذات وبين الواقع الخارجى ، للفشل فى تحقيق مثاليات الذات فى ظروف هذا الواقع .

والذات تسأل من أنسا .

أنا مثلها حيرى أحرق فى ظلام

لاشى^{*} يمنحني السلام
أبقى أسائل والجواب
سيظل يحجبه سسراب
وأظل أحسبه دنسا
فاذا وصلت إليه ذاب . (١)

فسادت أشعارهما رنات الحزن المتشائمة التي تشي بنوع من العزلة الروحية
والاستغراق في التفكير الذاتى المنطوى ، فتمس ملك عبد العزيز «للحزن فى
قلبي بئر غائر» (٢) وتتساءل نازك عن مصدر الألم فى قصيدتها خمس أغان
للالم فتقول :

من أين يأتينا الألم
من أين يأتينا
آخى رؤانا من قدم
ورعى قوانينا
انا له عطش وفم
يحيا ويسقينا (٣)

سيطرت على هذه الاعمال الشعرية غنائية حزينة على نحو ما رأينا ، امتلأت
بالفاظ الأسى والكآبة والخوف والموت الذى يقضى على كل شى^{*} والامنيات
التي لم تتحقق والبحث عن الآمال :

(١) نازك الملائكة ؛ أنا ، شظايا ورماد ص ١١٥

(٢) لحظة الحصول . بحر الصمت ص ٨٤

(٣) شجرة القمر ص ٥٣

جسدى فى الألم خاطرى فى القىود
بين همس العدم وصراخ الوجود (١)

فقد استخدما الحزن كشحنات نفسية كثيفة لمواجهة الواقع وكتبريرات
خيالية فى مواجهة تجربة الفشل المعاشة ، ولهذا اشتملت أعمالهما مع الاحزان
والكتابة على رحلات وهمية للبحث عن عوالم مثالية كيوتبيا نازك الملائكة
الضائعة (٢) التى تقول فيها :

سأبقى تجاذبنى الأمنيات إلى الافق السرمدى البعيد
وأحلم أحلم لأستفيق إلا لأحلم حلماً جديس
وتطل الشاعرة فى قصيدتها فى انتظار جننها الضائعة حتى الموت :
و حين أموت ... أموت وقلبي على موعد مع يوتوبيا .

وتظل هذه الاحلام جنبا إلى جنب مع الكتابة والحزن واليأس والقلق
ورثاء النفس الذى يصل أحيانا إلى تمنى الموت نتيجة الاحساس بأن كل شىء
حتى السعادة لا يدوم :

لاشى يبقى ... منجل الزمان
معجل ، يحصد نبت عشبنا الطير

* * *

يا صاحبي لا تغرق اللحظة فى بحر الأسى

(١) نازك الملائكة . جحود ، شظايا ورماد ص ٨٩

(٢) شظايا ورماد ص ٣٥

لقد وجدنا .. فلتضع ساعتنا (١)

وهكذا لم تستطع مشاعر الحزن هنا أن تشكل موقفا له أبعاده ومقوماته ،
ولأنما هي أحاسيس خاصة متناثرة تأثرت إلى حد كبير بمشاعر الحزن التي
انتشرت في أعمال الرومانسين السابقين أمثال علي محمود طه والهمشري
وابراهيم ناجي .

* * *

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن في الشعر العربي المعاصر ، نراه في
رحلة صلاح عبد الصبور للبحث عن الذات ، نتيجة لآحساسه بالضيق
وفشله في تحقيق هذه الذات .

وصلاح عبد الصبور واحد من الجيل الذي عاش وسط الاندخال والحزن
والرتابة خلال مرحلة التمزق العميق والتناقض بين معطيات التراث المقدسة
وثورة الجيل المتمرد المهزوم (٢) ... إنه واحد من هذا الجيل الذي عايش
بداية مرحلة التوتر بين الذات والوجود في المجتمع العربي وماتج عنها من
هموم فردية وجماعية .

لقد تمثلت هذه المحنة عند صلاح عبد الصبور في رؤية ذاتية ذات طابع
مأساوي واحساس حاد بالمرارة الحزينة .

إن رحلة الشاعر مع تجربته بدءا بالناس في بلادى ١٩٥٧ فأقول لكم ١٩٦١

(١) ملك عبد العزيز . لحظة الحصول ، بحر الصمت ص ٨٤

(٢) امطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ص ١٩٨

وأحلام الفارس القديم ١٩٦٤ ثم تأملات في زمن جريح ١٩٧٠ حتى شجر الليل ١٩٧٢ تكشف لنا تطور هذا الاحساس من ناحية ، ومحاور المأساة من ناحية أخرى .

ومنذ بداية انتاج الشاعر في الناس في بلادى يظهر الاحساس بالمرارة كمنطلق فكرى ملازم لتجربة الشاعر الذاتية . وقد بدأ هذا الاحساس أولا في شكل حزن هائل عميق لون كل مستووعات الشاعر :

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح . (١)

وتوضح لنا قصيدة الحزن التى سبق مطلعها هذا الاحساس المثقل بالحزن كما توضح أبعاد هذا الحزن ومسبباته .

إن الحزن عند صلاح عبد الصبور ، كما وضح في أعماله الأولى و كما توضحه قصيدة الحزن ، احساس جد خاص ينبع من موقف غربة حياتى وليس وجودى ، إن احساس الشاعر بالضيق كفرد جاء نتيجة ضالة ما يحقق له الوجود الحياتى :

وخرجت من جوف المدينة ، أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أياحى الكفاف .

وحين يأتى المساء ، يأتى معه الحزن كحتمية ملازمة لمساء المحتاجين :

والحزن يولد في المساء لانه حزن ضريع .

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم .

(١) الحزن . الناس في بلادى . ديوان صلاح عبد الصبور ص ٣٦

نحن إذن أمام شاعر منطلق ، رؤيته ذاتية محدودة بمحدود همومه اليومية ومنغصاته الحياتية .

فالبرغم من امتلاء أشعار الناس من بلادى بالحن إلا أنه يبدو كما قلت من قبل كاحساس يومى لا كاحساس فكرى ، ولهذا نجد الشاعر يأمل أحيانا في أن تتحسن الأشياء ، وعندئذ سوف يفرح بالحياة بالأرض والكون :

وافرح يافتنى بالحياة

وبالأرض ،

بالملك

الملك لك (١)

ولأن هذا الحزن لم يكن قد وصل بعد إلى حد اتخاذه موقفا فكريا ، فالشاعر لم يكن راغبا فيه رغم أنه يعيشه ، وهذا مادفعه إلى التفكير في أمور كثيرة ربما تنجح إحداها في تغيير مسببات هذا الحزن .

فكر الشاعر في التصوف كموقف رضاء بما هو كائن ، وكترويض للنفس على مجاهدة الماديات اليومية ، فيزوره الشيخ محي الدين المتصوف في منامه ويقول له وصوته العميق كالنغم :

«ياصاح ، أنت تابعى

فقم معى ...

رد مشرعى

فالأمر فى الديوان ... قم (٢)

(١) الملك لك : الناس فى بلادى ص ٦٣

(٢) رسالة إلى صديقة ، الناس فى بلادى ص ٨٠

ومن خلال الإحساس بضرورة مظاهر الحياة ، ينور بينهما هذا الحوار :

— يا شيخ محبي الدين إني كسير

— لا يكسر الجناح يا انسان ، والانسان داء قلبه

النسيان

— يا شيخ محبي الدين إني صغير

— بل كلنا صغار ... الحبيب وحده هو الكبير (١)

كذلك فكر الشاعر في قبول الممكنات. من خلال الإحساس بالحب :

وكل شيء يا حبيبي يهون

مادمت لي ... إلى الأبد (٢).

ولم يكتف صلاح عبد الصبور بالتصوف والحب كحلين يملك أمرهما ،

بل فكر كذلك في حلول خارجية قدرية كالموت باعتباره وسيلة قدرية لازالة

المسببات الحياتية للحرز :

هذا الصبح

أدرت وجهي للحياة ، واغتمضت كي أموت

في هدأة السكوت (٣)

غير أن هذه الحلول سواء ما يملكها الشاعر أو ما تملكها الأقدار ، كانت

حلولاً قلقية ، فلم تأخذ شكلاً ملجأً لأن الحزن. كما قلت من قبل كان حزننا

متصلاً بمسببات حياتية .

(١) الناس في بلا دي ص ٨٠

(٢) أناشيد غرام . الناس في بلا دي ص ٧٧

(٣) رسالة إلى صديقة . الناس في بلا دي ص ٨١

ولكن الشاعر لم يلبث في أعماله التي تلت الناس في بلادى ، أن أضفى على
حزنه هذا أبعادا ميتافيزيقية ، حيث حاول أن يجعل منه موقفا وجوديا وذلك
نتيجة احساسه بثقل الواقع وعجزه واحباطه في مواجهته . وحينما أعاد النظر
من خلال هذه الرؤية إلى الوجود رآه وجود ظلال يحياه الإنسان بلا شئ ، بلا
آماد ، بلا أمجاد :

أنا الذى أحيا بلا أبعاد
أنا الذى أحيا بلا آماد
أنا الذى أحيا بلا أمجاد
أنا الذى أحيا بلا ظل ... بلا صليب (١)

وبذا لم تعد الأنا ، في هذه المرحلة تمثل ذاتها فقط ، وإنما أصبحت إحالة
إلى الانسانية كلها :

يقوم هيكل الإنسان
إنسان هذا العصر والأوان (٢)

أما الإنسان فإنه يحيا هذا الوجود مقيدا بقيود الموروثات ، فتتعدى من
ثم حريته في التحرك :

بأن الطفل يولد مثل نسيم الريح
و حين يدب فوق الأرض تثقل ساقه الأغلال
يقيده إلى الدنيا تراب شمس الأجداد

(١) الظل والصليب ، أقول لكم ص ١٤٩

(٢) نفس المصدر ، نفس الصفحة .

وَمِلْكٌ مِنْ فِضَاءِ الْأَرْضِ مَا تَمْتَدُّ سَاقَاهُ
وَمَا تَمْسُكُ عَيْنَاهُ
وَيَجْهَدُ ، ثُمَّ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَجْتَازَ مَاضِيَهُ (١)

وتبطل الأشياء - حتى المتع الحسية - أن تعطى للانسان الحزين أدنى أحساس
بالقيمة :

هذا زمان السام
نفخ الأراجيل سأم
دييب فخذ امرأة ما بين إيتي رجل .
سأم (٢)

فقد تحول كل شئ إلى مرارة محزنة حطمت الإحساس السابق بالرضا
والقبول ، وفتحت المجال أمام مباحث التمرد والغربة ، وأصبحت الأيام سجنا
أبديا للانسان ، والأرض وجودا ملعونا بما فيه من ذوات :

الأرض بغى طامث
دمها يجمد في فخذها السرداوين
لا يطهرها حمل أو غسل
من ضاجعها ملعون (٣)

وهكذا يبرز الموت هنا عبد الصبور كنتيجة ضرورية ، وليس كمجرد
اقتراح حل كما كان في مرحلته الأولى. لقد أصبح الوجود في رؤيا الشاعر

(١) الحرية والموت : أقول لكم ص ١٦٦

(٢) الظل والصليب : أقول لكم ص ١٤٨

(٣) مذاكرات رجل مجهول ، تأملات زمن جريح ، ص ٢٩٧ .

هنا خطيئة كبرى لاسبيل إلى التخلص منها إلا بشنق المادة ، وتدمير الحياة
فيصرخ الشاعر من خلال صوت بشر الحافي :

تعالى الله ، هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون ، لا يصلحه شئ^{*}
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت (١)

وبالرغم من إحساس عبد الصبور بضرورة الموت للتخلص من خطيئة
الوجود إلا أنه مع هذا يحس به كنتيجة غير منطقية للحياة ، نتيجة لا يمكن
تصورها ، في مقابل الوجود كحركة وممارسة . وهكذا اظن لدى الشاعر مصدر
هام وفعال للحزن والمرارة من خلال الإحساس بفقدان العلاقة المنطقية بين
ظواهر الوجود .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن عجز الذات عن إبطال هذا النظام
وعدم اقتناعها به ومن ثم رضاها عنه يجعل التوتر بين الذات والوجود في حالة
نشاط مستمر .

ومن ذلك التعارض الحزن والتوتر المستمر ، تتكون أساس مشاعر الحزن
التي أقام عليها صلاح عبد الصبور رؤياه الشعرية . ولهذا فهو عندما يتحول
ليتحدث عن الحب كبديل أحياناً لهذه المشاعر ، يتناوله كجرعه تخدير للذات
وكنوع من موضوع تستحضره الذات لتشغل نفسها به ، حتى تترسب أحزانها في القاع
وحتى تبدو الأشياء جميلة وسارة ، إذ أنه لا يلبث أن يكتشف :

(١) مذكرات الصوفي بشر الحافي ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٦٧ .

فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز

ماذا يهب العريان إلى العريان (١)

ولهذا يندفع الشاعر إلى الاستغراق فى الحزن كشىء لا بديل له . لقد أصبح الوجود شكلا مفروضا ، يحياه الإنسان بمشاعر الخوف والعى والسقوط :

أحس أنى خائف

وأن شيئا فى ضلوعى يرتجف

وأنى أصابنى العى فلا أبين

وأنى أوشك أن أبكى

وأنى —————

سقطت ،

فى ،

كمن (٢)

وهكذا سيطرت مشاعر الحزن فى شعر صلاح عبد الصبور كمظهر تعبيرى يعكس شعوره بالوحدة وشعوره بالضيق وشعوره بالسأم .

نحن أمام شاعر حزين إذن ، الحزن لديه احساس طبيعى ملازم ، لقد سيطر الحزن المرير على وجدان الشاعر من خلال معاناته لتجربة ذاته واحساسه بالوحدة والغربة والسأم .

ويبرز الشعور بالوحدة فى شعر عبد الصبور ليؤكّد نفسه كباعث ملح من بواعث مشاعر الحزن :

(١) يانجمى . . يانجمى الا وحد . تأملات فى زمن جريح ، ص ٣٣٢ .

(٢) تأملات ليلة . شجر الليل ص ١٢٩

إني أنظر في أحداق الناس وفي شفثهم
أتملاه

ووجدتهمو أغرابا عن روى ، وأخو الروح بعيد
ما أقساه (١).

وقد نتج عن إحساس الشاعر بالوحدة داخل الوجود المتسع ، إحساس
آخر شكل باعنا آخر من بواعث هذه المشاعر الحزينة وهو الشعور بالضيق
والغربة :

تبدو الدنيا من شبا كى
ميتة مسجاة

باهتة اللون مكتمة الأصوات (٢)

وهكذا هتكت السر ، وفقد كل شى قيمته ، وأصبح السأم :

الضجر الماسخ الطعم ، موج
من اللحظات البطيئة يحملنى (٣)

* * *

أما الوجه الثالث من وجوه الحزن فى الشعر العربى المعاصر فكان الإحساس
بالغربة ومحاصرة المدينة لوجود الشاعر وماتج عنهما من شعور حاد بالحزن .
لقد برزت معاناة الشاعر الحديث لمظاهر الحياة فى المدينة نتيجة معاينته

(١) قالت ، أقول لكم . ص ١٢٩ .

(٢) حديث فى مقهى ، تأملات فى زمن جريح ، ص ٣١٩ .

(٣) توافقات . شجر الليل ، ص ١١٠ .

للواقع وشعوره الزائد به ، ونتيجة لبحثه عن مجال أوسع وأعمق خلال تجربة احتكاك ذاته بالوجود ومحاولة اكتشاف هذه الذات .

كان الشاعر العربي خارجاً لتوه من المرحلة الرومانسية التي تغنى شعراؤها بالريف هرباً من المدينة وبالحياة البسيطة هرباً من الضوضاء ، كما فعل محمود حسن إسماعيل ، والهمشري ، ليجد نفسه مرة واحدة مصطدماً بقسوة المدينة وتعقدها ، ومحاصرتها وانعدام الروابط الإنسانية والاجتماعية فيها وانعدام الفرصة أمام الوجدانيات القديمة لتحل محلها هموم شخصية تتسابق بينها وبين بعضها .

خرج الشاعر العربي من المرحلة الرومانسية الحانية ليجد الحياة في المدينة تقتل البراءة والطهر .

ويعتبر أحمد عبد المعطي حجازي أكثر الشعراء المحدثين اهتماماً بمعالجة أحزان المدينة هذه وما ترتب عليها من مشاعر ذاتية تركزت حول الإحساس بالضيق والحزن والقهر كمكونات للغربة .

بدأت مواجهة الشاعر للمدينة حينما رحل إليها بحثاً عن وجوده الاجتماعي والسياسي . وهناك اكتشف المؤامرة التي تحيط به . إن كل أحلامه ورغباته تذبح في المدينة بمؤامرة دنيئة ، هكذا يستعيد الشاعر التفاصيل الإنسانية لحادث مذبح القلعة التاريخي في قصيدته «مذبح القلعة» (١) حيث وأدت مؤامرة الوالي صاحب القلعة والحصون ، أفراح المماليك وزينتهم .

(١) مدينة بلا قلب ، ص ١٣٨ .

هكذا يبدأ الشاعر في تجربة معاناة ذاته مع المدينة ، فيصدمه أول ما يصدمه
فيها قسوتها وثقلها ومحاصرتها له :

شمسك يامدينتي قاسية على وحدي
تبعني أني ذهبت
تأكل ثوبي ، وتعري سواتي
أهرب منها أين يامدينتي
وهي تنام تحت جلدي (١)

وتضغط عليه قسوة المدينة ضغطا هائلا ، يحس معه الشاعر أنه ضئيل
مطاردا في زحمة المدينة :

لكنني أحس أني لم أزل مطاردا (٢)

وأنه لا يستطيع أن يواجه تجربة الضالة والمطاردة إلا بإحساس مشغل
بالحزن المقهور .

لقد تجولت المدينة في تجربة الشاعر الذاتية إلى حصار قاهر ، اكتشف
فيها علاقات الرجال الجوف ، ووجهها الحضاري الزائف القائم على العلاقات
المادية ، وما أحدثته هذه الحضارة الحديثة من تمزق في العلاقات الإنسانية وإحلال
علاقات أخرى قائمة على الصراع والسباق والعجز عن الارتباط الإنساني :

(١) الأمير المتسول ، كان لي قلب ، ص ١١٨ .

(٢) موعد في الكهف ، كان لي قلب ص ٧٨ .

بوكان أن عبرت في الصبا إلى بحور
رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ، ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة قلم أجدها أثر
وأهلها تحت اللهب والغبار صامتون
دائماً على السفر

لو كلموك يسألون .. كم تكون ساعتك ؟ (١)

هذه المدينة من خلال احساس الشاعر بها تسودها علاقات السرعة ،
ويحكم صلات الناس فيها الزمن ، دائماً على سفر ، وإذا كلموك ، يسألونك
عن الساعة والوقت .

لقد أصبح كل شيء في علاقاتهم من خلال الاحساس بالزمن القلق ،
وفي زحمة هذا الاحساس المقلق تضيق الأحاسيس الحقيقية ، وتصبح لقيمة
للإنسان كل إنسان .. فقد رآهم الشاعر يحترقون في الشوارع الطويل :

حتى إذا صاروا رمادا في نهليته

نما سواهم في بدايته

وجدفت ساق الوليد فوق جثة الفريد

كأن من مات قضى ولم يلد

ومن أتى ، أتى بغير أب (٢)

لهذا فعندما يموت صبي مقتولا في الميدان لا يهتم به أحد ، فليس يعرف

(١) رسالة إلى مدينة مجهولة ، مدينة بلا قلب ، ص ٢٠٩ .

(٢) رسالة إلى مدينة مجهولة ، مدينة بلا قلب ، ص ٢٠٩ — ٢١٠ .

اسمه هنا سواء (١) . عند هذا الحد يصرخ الشاعر حزنا على نفسه وعلى الصبي وعلى القيم التي ضاعت وانتهت في زحمة هذه المدينة المقلقة ، ويخاطب أباه في رسالة إلى مدينة مجهولة قائلا :

فجعت فيهم يابى ، كرهتهم في أول النهار (٢).

لقد وجد الشاعر خلال معانيته للمدينة ، أن كل شئ^{*} فيها باعث على الحزن ومؤد إلى الاحساس بالوحدة والضيق والغربة . ومن ثم يفقد الشاعر أمان اللحظة في هذه المدينة الفسيحة ذات الجدران القائمة كالآلال :

لقد طردت اليوم ، اليوم

من غرقى

وصرت ضائعا بدون بدون اسم (٣)

لقد عاين الشاعر الغريب واقعة خلال معاشته له ، واكتشف أن كل شئ^{*} فيه مؤكد لشعوره الغريب ، ولهذا كانت تجربة الفراغ النفسى الروحى التى عاشها الشاعر بعداً ثانياً للغربة المادية. فترينا قصائد دواوين: لم يبق إلا الاعتراف ومدينة بلا قلب ، شاعراً محروماً فارغ الوجدان بينما دنیا هذا الوجدان من حوله فسيحة مكتظة :

أواجه ليلي القاسى بلاحب

وأحسد من لهم أحباب

وأمضى فى فراغ بارد مهجور

(١) مقتل صبي ، مدينة بلا قلب ، ص ١٣٤ .

(٢) مدينة بلا قلب ، ص ٢١٠ .

(٣) أنا والمدينة ، مدينة بلا قلب ، ص ٧٧ .

غريب في بلادنا كل الغرباء

لقد تحول الشاعر من غريب اللحظة عندما هبط المدينة إلى غريب فكرى ،
نتيجة لموقفه الجدلى مع وجه الحضارة المادية المسيطرة على حياة المدينة .
وتحول الزمن من مجرد علاقة يومية إلى عامل معنوى يتحكم فى المدينة ،
وتحولت الآلة من مجرد شكلها الخارجى للحياة إلى سلوك بشرى ، وعكست
سمات الزينة فى المدينة زيفا داخليا يناقض هذا الشكل الخارجى المتأنق :

والناس حولى ساهمون

لا يعرفون بعضهم (١)

* * *

وموقف عبد المعطى حجازى من المدينة كإطار للحضارة المادية الحديثة
وما يترتب على معيشتة من فقد الأمان والاحساس بالغربة والضياح ، تناوله
العديد من الشعراء المعاصرين فى إطار تجربة البحث عن الذات . فيصف حسن
فتح الباب مدينة الحضارة المادية هذه بأنها «مدينة الرخام والرصاص والسحب» (٢)
ويعبر محمد الجيار عن أحزانه فى ضوء البحث عن العلاقات الإنسانية
المتوترة ، وماتج عنه من احساس مؤلم بالوحدة والضياح فى هذه المدينة
فيقول :

أنا وحدى كالحب الضائع فى العصر الخوان

ما أقسى أن يتوارى الضوء النأى من نافذة الجيران

فأحس بوحدة موتى وكأنى قارة حزن غرقت تحت الطوفان

(١) مدينة بلا قلب ، ص ١٠٩ .

(٢) أغنية فى ليل الغربة . مدينة الدخان والدمى ، ص ١٥ .

أسهر منتظراً شيئاً لا أعرفه ولا يعرفني
أفتح نافذتي ، أبصر جزن مدينتنا ينكر حزني (١)

ويؤكد هذا الاحساس الشاعر محمد مهران السيد حينما يقول في قصيدته
«فقرات من مذكرات مبعثرة» : (٢)

و ككل نهار
يحملني الدرب الأحذب ... أبحث عن نفسي
في كل الأشياء ، أنا الإنسان
وأجيل الطرف ، فما ارتعشت في وجه صافحني شفتان
أو غرست في أعماقي بذرة شوق عينان
أحجار الغربة قد رصفت حتى أصغر ميدان

لقد فقد الشاعر الحديث في ظل المدينة وجوده الإنساني الذي لا يتحقق
إلا من خلال العلاقات التي تربط بينه وبين الأشياء والأحياء من حوله ،
وأصبح لعبة المدينة المحشوه بالفرع واليأس ، الممزقة على الأسفلت :

لما كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة
صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى الرأس
بصنوف الفرع المشحوذ الحدين ، وأنواع اليأس
تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار
وتمزقنا تحت العجلات المجنونة كالأعصار

(١) الا نتظار في الليل ، الحب لا يعرف الحريف ، ص ١٠ .

(٢) الدم في الحقائق ، ص ٣٥ .

و، تلك حزننا طول اليوم... على الأسفلت (١)

وعندما يتحدث محمد مهران السيد عن الناس أهل مدينته ، يراهم فرادى
في مشيهم ، تغطيهم المذلة ، لا يعينهم شئ مما يدور حولهم ، حتى أن عبارات
السلام تفاجئهم وكأنها أشياء غير متوقعة :

فهم فرادى إن مشوا ... بطيئة خطاهم على الدوام
رؤسهم تكاد تمسح الثرى ... زحفاً مع الأقدام
كأن ما يدور حولهم ، على الطريق ... ليس ذا خطر
كأن لا جدوى ... من الوقوف والنظر ..
ويخرجون .

... لو فوجئوا يوماً بمن يلتقي السلام

فتطرف العيون

ويسقط الكلام ميتاً ... من الاسنان مثل قطعة الحجر (٢)

ويعيش الشاعر أيامه في مدينته هذه، ضائعاً «يجتر ضآلته في كف مدينته
العملاقة» وعندما يأتيه الحب كبارقة أمل يعانقه في خوف ، ويشرب مرارة
أيامه متمنيا الموت (٣) .

* * *

ومن الشعراء الذين تخلدوا عن تجربتهم المزيرة مع المدينة كإطار للحضارة

(١) محمد مهران السيد . عن الحب والمدينة ، الدم في الحقائق ، ص ٧٢ .

(٢) الشارع ، بدلا من الكذب ، ص ٣٤ - ٣٥ .

(٣) الدم في الحقائق ، ص ٧٤

المادية ، الشاعر عبد الرحمن طهmazى والشاعر مسلم الجابري (العراق) . يقول
مسلم الجابري في قصيدته «عصر الحزن» (١) :

يا ليلي ... هذا عصر الأحران
عصر الألم ... المتراكم في كل مكان
الوحشة خبز يومي للإنسان

ويعبر عن إحساسه بالزحام والمحاصرة في قصيدته «عن الحب القديم ،
فيقول :

... وفي السوق ... زاحمني الناس . زاحمتهم
دفعوني ... دافعتهم

وحيثما يصل إلى هذا الحد ، يعلن هروبه وإفلاسه :

أنا راحل عنكم
فلا الماء ماء أبي ولا ماء جدى
ولا أنا منكم ولا أنتم
ولا الأرض أرضى
ولا هذه البئر بئرى
ولا ذو حفرت ولا ذو طويت
وها أنا أخرج من سوقكم (٢)

* * *

(١) الرمح أنت ، ص ٩٣ .

(٢) الرمح أنت ، ص ٥٤ ،

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث ، هذا الوجه هو معاناة تجربة الموت كقدر مسلط على الإنسان الضعيف الذي لا يملك إزاءه حلاً .

لقد استطاع الشاعر العراقي بدر السياب أن يجعل من الإحساس بالموت باعثاً ملحاً لكم هائل من المشاعر الحزينة .

يقول السياب بصدد حديثه عن الشعر الحديث «لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني ، للقديس يوحنا ، وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على على العالم كأنها أخطبوط هائل (١) .

وتصور السياب هذا الدور الشاعر الحديث يوضحه لنا كشاعر يدرك تماماً أن الشعر اصطناع موقف بإزاء الكون والإنسان والحضارة . وهذا ما بدا بوضوح في أعمال السياب منذ البدايات التي قدمها في : اقبال وأساطير وهديل الحمام وأزهار ذابلة ، حيث امتلأت أعمال هذه الفترة بألوان من الحزن الرومانسي نتيجة تأمله الذاتي وفحصه لهذه الذات في علاقاتها بالكون :

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول
أو أرقب الليل الطويل يذوب في الصبح الطويل
وأتابع الشمس المريحة الشعاع إلى الأفول
وأشيع البدر السووم يغيب ما بين النخيل
... لا أمل لي بالكثير ولا رجاء بالقليل

(١) مجلة شعر ، بيروت - العدد الثالث ، تموز ١٩٥٧ من ١٩٠.

وأعد أيامي لاسلمها إلى الهم الثقيل (١)؛

ففي هذا التساؤل المقلق نرى نوعاً مبكراً من المباحث عن الزمن وماهية
الإنسان فيه وعلاقته به .

وتلى هذا الاحساس المبكر عناصر الشقاء الحياتي التي تعرض لها السياب
منذ مطلع حياته وأفاض فيها الباحثون كالضعف الجثماني والانطواء ووفاة
جدته والسوداوية (٢) ومائثج عنها من تعميق منابع الاحساس المقلق الذي
رأينا بوادته من قبل .

إن النتيجة التي تهمنا هنا هو أننا أمام شاعر يلح عليه الموت منذ البداية
كنهاية مقلقة وحادة في مواجهة كل الموجودات . يقول من رسالة كتبها إلى
صديقه خالد حول تسمية ديوانه «أزهار ذابلة» الذي صدر قبل عام ١٩٥٠
«ما أجهل من لامي على أن سميت مجموعة أشعاري بالأزهار الذابلة ، ليت كان
معي ليرى أن كل الكون ، الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء
أزهار ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة (٣) .

ويكشف لنا ديوانه أساطير الذي يعبر عن موقفه في هذه الفترة البكرة
— ما قبل ١٩٥٠ — عن إنسان مطارِد من تصوراته الناتجة عن استنباطه لذاته
وبحثه لهذه الذات في علاقاتها بالكون ، وكيف تمخضت هذا التصورات
عن الاحساس المقلق بالموت كمصير غير معقول وغير محتمل :

(١) القصيدة غير مثبتة بدواوينه — نقلاً عن بدر شاكر السياب لا إحسان عباس ص ٧٩ .

(٢) د. إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، ص ٢٥ — ٣٣ .

(٣) نقلاً عن إحسان عباس ، بدر شاكر السياب ، ص ٨١ .

واحسرتا ! أكذا أموت كما يجف ندى الصباح
ماكاد يلمع بين أفواف الزنايق والأقاحي

* * *

ياموت ، يارب المخاوف والدمايمس الضريرة
اليوم تأتى ! من دعاك ! ومن أرادك أن تزوره
أنا مادعوتك أيها القاسى فتحرمنى هواها
دعنى أعيش على ابتسامتها ، وإن كانت قصيرة (١)

أخذ السياب منذ البداية يخاف الموت ويرهبه من خلال مشاعره كإنسان
مفقود أولا وأخيرا ، فاندفع فى صراع رهيب بين الموت وبين الرغبة فى
الحياة .

فى محاولته للالتصاق بالحياة والاندماج فيها ، اتجه إلى الارتباط الجماعى
خلال فترة شيوعيته التى اهتم فيها بالتعبير من خلال شكل من أشكال أدب
الكفاح والالتزام - عن حرية الإرادة الإنسانية وقدرتها المتفائلة على التغيير
والثورة ، وقد امتدت هذه المرحلة عند السياب حتى عام ١٩٦٠ ، وهى الفترة
التي انتج فيها حفار القبور ١٩٥٠ ، والمومس العمياء ١٩٥٤ والأسلحة
والأطفال ١٩٥٤ وأنشودة المطر ١٩٦٠ .

وإلى جانب هذا التعبير الملتزم ، اتجه السياب من ناحية أخرى فى محاولة
للالتصاق بالحياة إلى نهج حسى وصل أحيانا إلى بوهيمية اللحظة ، كما عبر عنها
من خلال شخصية حفار القبور :

(١) رثة تنزق - أساطير ، ص ٤٣ .

والحلمتان : أشد فوقهما بصدرى فى اشتها
حتى أحسهما بأضلاعى واعتصر الدماء
باللحم والدم والحنايا ، منهما لا باليدين
حتى تغيبا فيه - فى صدرى - إلى غير انتهاء
حتى تمصا من دماى - وتلفظانى فى ارتحاء (١)

إلا أن هذه المحاولات لم تستطع أن تنسى السياب عالمه الحقيقى ، فقد أعاده
إليه مرضه وإحساسه بقرب النهاية :

أخاف من ضبابة صفراء

تنبع من دماى

تلفنى فما أرى على المدى سواها (٢)

وقصيدة الوصية التى منها المقطع السابق بجميع تأكيدى لمباحث السياب
التى رأيناها لديه قبل فترة شيوخه .

إن مواجهته المباشرة للموت فى مرضه ، وفى أسرة المرض بالمستشفيات
وفى أحاسيسه المتضخمة بالذات ، هذه المواجهة جرت من جديد للتساؤل
المقلق الحاد :

ماذا لو أن الموت ليس بعده من صحوة
فهو ظلام عدم ، مافيه من حس ولا شعور

(١) ديوان بدر شاكر السياب ، ص ٥٥٦ .

(٢) الوصية ، المعبد الغريق ، ص ١٥٦ .

مستغربا في حياته وإنما تحول إلى غنائية صافية متوسلة .

بدأت هذه المرحلة في فكر السياب بأناشيد أيوبية رائعة تجسد قول أيوب
للرب : «عريانا خرجت من بطن أمي ، وعريانا أعود هناك . الرب أعطى
والرب أخذ فليكن اسم الرب مبارك (١) يقول السياب :

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد ، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطيني أنت هذا الظلام

واعطيني أنت هذا السحر (٢)

لقد كان الشاعر في هذه المرحلة الأيوبية يعيش مأساته من خلال احساس
ضئيل بالأمل ولذلك كان رضاؤه رضاء منتظر المعجزة :

قالوا لأيوب : جفاك الاله !

فقال : لا يجفو

من شد بالإيمان ، لا قبضتاه

ترخي ولا أجفانه تغفو (٣)

وحينما كانت تعصف به الشكوى ، ويطول به الانتظار ، كانت شكوا

تتعالى صارخة محتجة :

(١) سفر أيوب - الاصحاح الأول ، ٣١

(٢) سفر أيوب ، منزل الأقتان ، ص ٢٤ .

(٣) قالوا لأيوب ، منزل الأقتان ، ص ٧٢ .

يارب أيوب قد أعيا به الداء
في غربة دونما مال ولا سكن
يدعوك في الدجن
يدعوك في ظلموت الموت : أعباء
ناء الفواد بها ، فارحمه إن هتفا (١)

وعندما اشتد به اليأس انخرط في نشيج فيه من الادانة أكثر مما فيه من
الترجي :

أطفال أيوب من يرعاهم الآن ؟
ضاعوا ضياع اليتامى في دجي شات
يارب أرجع على أيوب ما كانا
جيكور ، والشمس ، والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرى وهي تبسم
أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا :
لعله رجعا
مشاءة دون عكاز . به القدم ! (٢)

إن قصائد السياب التائبة في أيوبياته وأمام باب الله والمعبد الغريق — في
الحقيقة وقفة إدانة أكثر منها توبة مهتدى :

(١) سفر أيوب ، منزل الأقنان ، ص ٣٣ .

(٢) سفر أيوب ، منزل الأقنان ، ص ٣٣ - ٣٤ .

منطرحا أمام باب بيتك الكبير
أصرخ في الظلام ، استجير :
ياراعى النما في الرمال
وسامع الحصاة في قرارة الغدير
أصبح كالرعود في مغاور الجبال
كأهة الهجير
أتسمع النداء ؟ يابور كت ، تسمع
وهل تجيب إن سمعت ؟ (١)

ولم يلبث الشاعر أن أحس باليأس من شفائه ، ومن عودته إلى الممارسة
الحياتية من جديد فأضاف هذا إلى احساسه الأصلي بلا إنسانية الموت ولا
معقوليته كنهاية للموجودات ، أضاف يأسه من الشفاء واحساسه بالموت على
هذا النحو إليه حزنا عميقا وهزيمة مرة .

لقد كان تصور السياب للموت في المرحلة الأولى وقبل أن يتعامل معه
مباشرة تصورا خارجيا باعتباره غير إنساني وغير معقول ، ولكنه عندما
عائنه معاينة ذاتية وأحس به قريبا منه في مرحلته الأخيرة تحولت علاقته به إلى
علاقة تسليم وإذعان ، ومحاولة ترويض الذات على قوله وهضمه باعتباره
نهاية لامفر منها . وتعبّر قصائد ديوانيه : اقبال ١٩٦٥ وشناشيل ابنة الجلبي
١٩٦٥ عن هذه النهاية تعبيرا غارقا في استسلام حزين ، حاول فيها الشاعر
اقناع ذاته بقبول الموت كنهاية لغربته :

(١) .نزل الاقنان ، ص ص ٣٢ - ٣٣ .

ساخذ دربي في الوهم
وأسير فتلقاني أمي (١)
هو الموت جاء (٢)
فهيهات ، هيهات ، مالي فرار
ولكنني مت ... واحسرتاه (٣)

ومن خلال هذا الاحساس باللامفر تأخذ مباحث الشاعر شكلاً آخر .
لقد رأيناها من قبل أثناء تصور السياب للموت تصوراً خارجياً لمباحث قلقة
متسائلة ، أما الآن بعد أن انتهى الشاعر إلى التسليم ، فإن هذه المباحث تأخذ
شكل التحدي الهاديء والتساؤل الساخر :

أليس يكنى أيها الاله
أن الفناء غاية الحياة
فتصبغ الحياة بالقتام ؟
تحيلني بلا ردى ... حطام
سفينة كسيرة تطفوا على المياه ؟
هات الردىء أريد أن أنام (٤)

* * *

(١) في الليل ، إقبال وشناشيل ابنة الجلبي ، ص ٢١ .

(٢) في المستشفى ، المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٣) حميد ، نفس المصدر ، ص ٢٧ .

(٤) في غاية الظلام ، إقبال وشناشيل ابنة الجلبي ، ص ١٣٥ .

وهكذا نرى مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث كانت مشاعر متعددة
المظاهر والوجوه .

كانت مشاعر لموقف اجتماعي ووطني في وجهها الرومانسي في أشعار
ملك عبد العزيز ونازك الملائكة . وكانت مشاعر لموقف فكري في بحث
صلاح عبد الصبور عن ذاته وإحساسه بالضيق ، وكانت مشاعر حضاري
في إحساس عبد المعطي حجازي ومحمد مهران السيد وعبد الرحمن طهmazي
ومسلم الجابري بمحاصرة المدينة لذواتهم وفساد العلاقات الإنسانية فيها ، كما
كانت مشاعر لموقف ذي ملامح ميتافيزيقية في إحساس بدر السياب بالموت .

ثانيا : مشاعر اللامتنى

اللامتنى كما يرى ويلسون «إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد شيئا يدفعه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة للحياة (١)» . لقد استيقظ اللامتنى على الحياة فجأة فوجدها تبعث على الرعب ، وأحس بعد فترة سيطرة العقل والإيمان العقلى التى سادت قبل هذا القرن بأنه موجود كما يقول سارتر فى عالم لا سند له فيه ولا ملاذ ، عالم يعود بنا باستمرار إلى أنفسنا (٢) .

لقد عاش الإنسان حتى بداية القرن التاسع عشر حياته من خلال إحساسه بأن لها ما يبررها من أهداف ، فقد كان يستمد مقوماته من الأرض ومن الوجود ، ومن خلال إفتراضه وجود أساسى فى الطبيعة يرتكز عليه ، ومن خلال إدراكه أن كل ماهو موجود فى الطبيعة يتصرف على هيئة ونظام ثابتين نحو هدف معلوم . وآمن الانسان حتى بدايات القرن التاسع عشر بمبدأ الهيئة والنظام الثابت كضرورة إجرائية أقام عليها كل تصوراته وحقائقه ومدركاته (٣) .

ولقد كان هذا مبعثا للاحساس بحرية ما ، فقد اعتقد الانسان أنه حر الارادة ، وأن المادة خاضعة تمام الخضوع للمؤثر الخارجى (٤) .

(١) كولن ويلسون : اللامتنى (ترجمة أنيس زكى حسن) ص ١٨

(٢) جان فال : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر (ترجمة فؤاد كامل) ص ١٦٦

(٣) أحمد إبراهيم الشريف : الحتم والحرية فى القانون العلمى ص ٦

(٤) المرجع السابق ، ص ١٣١

وعندما استطاع التقدم المادى أن يحقق للانسان منجزاته العلمية المادية الهائلة ، بدأ الانسان يميل إلى تفسير كل شىء على أساس من معطيات هذه الماديات العملية التى لم تلبث أن تحولت من صلابتها فى الذرة إلى إشعاعات لاصلاية فيها إلى الأبد .

لقد أدت البحوث المستمرة فى علوم الحياة ، وعلوم الانسان ، والعلوم المادية وماتج عنها من نظريات ، إلى التحول من الاستقرار والاحساس بمعقولة الحياة ، إلى إحساس عكسى قائم على إمتناع الحرية .

فالمادة لم تعد ثابتة ، والحياة لم تعد خاضعة لنظام ثابت ينتظم حركتها ، والإنسان أصبح حائرا بين ذاته والوجود الخارجى . لقد رفض هذا الوجود أن يعترف بحرية الارادة الإنسانية حيث أصبح الانسان وفقا للنظريات العملية يخضع لمؤثرات خارجية وداخلية لا يملك من أمرها شيئا ، ولهذا حدث الانفصال بين الذات والوجود ، وأصبح المناخ مهيتا لأن يشعر الانسان بأنه غريب عن هذا العالم الكثيف الذى سلب بنظرياته الجديدة إحساس الإنسان بإرادته ووعيه المسيطر على الكون .

وأدى إلى تفاقم الأزمة ، مواجهة الانسان للموت فى حربين عالميتين سجلت خلالهما الذاكرة البشرية الموت كظاهرة بشرية ملحة وحادة عكست فى المستقبل دنو الموت كشىء حتمى .

إن الإنسان بدأ لكى ينتهى ، والحياة توتر مشدود نحو الموت . وزاد من ثقل الاحساس بالموت أن الفلسفات المادية أخذت تقضى على فلسفة الخلا د التى اعتمد عليها الانسان فى محاولاته السابقة للدفاع عن نفسه .

وهكذا أقام الانسان فى العصر الحديث كل العوامل التى دفعت به إلى موقف اللامنتمى ، فالعالم من حوله لا يحكمه نظام ثابت ، والمادة محالة إلى لامتناهيات هلامية ، والموت كمستقبل أليم لا يستند على فلسفات مطمئنة .

لقد قفز الفشل الوجودى إلى مركز الوعى الانسانى متأثراً بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التى سيطرت على عصرنا ، وأدى هذا إلى إنشقاق وعدم انسجام بين الإنسان الشخص والعالم . وكانت هذه المقولة هى الاحساس الذى قاد الانسان لمشاعر اللانتماء .

إن وضع اللانتماء قائم أساساً على إنعدام الانسجام بين الشخص الانسانى والعالم .

* * *

كانت أمام الشاعر العربى الحديث هذه النتائج الفلسفية ، بالرغم من اختلاف ظروف مجتمعه عن ظروف المجتمع الغربى ، كما كان لديه إحساسه الخاص النابع من مشكلاته المحلية ، لقد خرج لتوه من حرب فلسطين يبحث عن ذاته وعن مكونات هذه الذات ، واتضح له أن انهزامه فى الحرب لم يكن بحكم ظروف قدرية ، وإنما بحكم عوامل مادية متخلفة .

وحينما حاول أن يبحث عن ذاته كان أمامه أكثر من إتجاه كما رأينا من قبل . لقد اتجه البعض إلى البحث عن الذات الجماعية ، وعاش البعض واقعه من خلال مشاعر الحزن كما رأينا وخاضوا تجارب الحلول المختلفة على المستوى الفردى والجماعى كوسيلة للخروج من هذه المشاعر الحزينة ، واتجه البعض إلى ممارسة تجربة اللامنتمى .

وبالرغم من أن محاور أصحاب المشاعر الحزينة في الشعر العربي الحديث تلتقي في بعض المظاهر مع مباحث اللامتممين ، إلا أنهم يظلون في حزنهم متممين إلى الواقع الخارجي مرتبطين به ، لأن حزنهم في الواقع يضممر موقفا مثاليا خلفه ، وهذا بعكس عبثية اللامتمنى الذي لا يعنيه بالمرّة أى مدلول خارج نطاقه .

إنه إنسان يواجه الواقع بشجاعة متحدية ، وتعلمه شجاعته هذه «أن يعيش بلا نداء وأن يكتفى بما لديه . واستدلاله ينبئه بحدوده ، فهو يتابع مغامرته في مدى حياته ضامنا لحرية ذات الأجل ، ولتمرده تمردا بلامستقبل (١) .

* * *

إن القضية الأساسية التي تحدد أبعاد اللامتمنى الوجودية هي قضية الحرية وموقف الذات منها . لقد رأى كامو أن «الحرية في ذاتها ليس لها معنى ، ذلك لأنها مرتبطة بشكل مغاير تماما ، بقضية الله ، فعرفة ما إذا كان الإنسان حرا تقضى بعرفة ما إذا كان له سيد .. وإمام الله لا تتوافر قضية الحرية بمقدار ما تتوافر قضية للشر . فالقضية هي إما نحن لسنا أحرارا والله القادر المقتدر هو مسؤول عن الشر ، وإما نحن أحرار ومسؤولون ولكن الله ليس قادرا مقتدرا (٢) . «ولا يلبث كامو أن يقرر أنه لا يستطيع أن يفهم ما يمكن أن تكون حرية سوف يهينى إياها كائن أعلى» (٣) .

(١) البير كامو : العبث ص ٩٩

(٢) العبث ص ٨٣ — ٨٤

(٣) العبث ص ٨٤

حاول بلندر الحيدري أن يحل هذه المعضلة فتمخضت تجربته عن احساسه بزيف الوجود الراقى وقصوره ، وأن على الذات من ثم تقع مهمة ادراك المطلق الذاتى والواقعى معا . ولكنه لا يلبث أن يكشف خلو الذات والواقع من التبرير وبالتالى من امكانية الحكم والوصول . وكان هذا مدعاة للاحاساس بعشبة الوجود .

ومن هذا المنطلق اندفع أدونيس فى أغلب شعره إلى البحث عن الذات بطريقة أكثر تفصيلا والحاخا ، ومن خلال موقف فلسفى أوضح من موقف الحيدري ليصل فى النهاية إلى موقف التحدى والاحساس باللامبالاة وإلى مواجهة العالم بكل مشاعر الحقد والكراهية الذى انتهى لمثله الحيدري .

أما على الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفته وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا فان مباحثهم قد دارت حول محورى وجود اللامتنى وهما الموت والحرية ، ليصلوا فى النهاية إلى الاصطدام بجدران عبثية تزيد من الاحساس باللاجدوى من كل شىء وبأن الانسان لا يملك غير الانتظار .

وقد حاول محمد عفيفى مطر أن يعرى هذه الجدران العبثية ، وانتهى إلى الاحساس بالادنة للكل ، ومن ثم يصبح كل شىء عقيما كما يرى خليل حاوى وكل المحاولات مكتوب عليها بالفشل والاستحالة ، ولا شىء يمكن أن يجدى ضحايا هذه العبثية .

وفى النهاية ، سيحدد محمد الماغوط الملامح النهائية للوجود اللامتنى بعد أن قام بتلخيص الاصوات اللامتنية السابقة ، وينتهى الماغوط إلى أن اللامتنى وجود بلا موقف ولا دليل .

وتعتبر أعمال بلندر الحيدري الشعرية البدايات العبثية الاولى التى أحاطت باللامنتمى كوجود مزعج ومقلق ، تشعر الذات بمحاصرته لها ، ولا تملك شيئا تواجهه به .

كانت البدايات فى خفقة الطين رومانسية قلقة اشتملت على بعض الخصائص الرومانسية كالانسحاب من المجتمع ورفضه ، والاحساس بالسأم وتمنى الموت ، وذلك فى اطار من الأنانية الفردية ، كما يقول فى قصيدته سأم :

ياطيوف الغناء هذى حياتى

دمر بها

فقد سئمت الوجودا (١)

واستطاع الحيدري فى خفقه الطين أن يعطى البذور الاولى لموقفه المتمرد ، وأن يبشر بمولد لامنتمى عصرى يرفض كل المعطيات الخارجية . وتبدت له آنذاك مهزلة الوجود الحادة ، لقد جاء لكى يموت . . إذن فما معنى الشقاء واللذة والحياة ، وما الذى جناه حتى يحصل هذا النير الثقيل (٢) وحينما يبحث حقيقة شعوره وموقفه من الأشياء يكتشف أنه يحيا بلا أمنيات حتى فى الجنة أو النار :

لست أهوى جنة الله . . . ولا

ولا أتمناها رجاء فى شعورى

(١) ديوان بلندر الحيدري ص ١٠٩

(٢) مهزلة الوجود — خفقة الطين — الديوان ص ١٨٧

لا . . . ولا أخشى سعيرا

خالدا (١)

إلا أن هذه الهموم اللامتمية قدمت في هذه البدايات عند الحيدري خلال مواقف رومانسية كهجرة المحبوبة والعجز الحياتي اليومي والاحساس بالتعاسة والشقاء ، ولم يقدمها الحيدري من خلال موقف فكري إلا حينما تخطى حدود الفردية الرومانسية كما بدا في أعماله التي تلت خفقة الطين ، في أغاني المدينة الميتة ١٩٥١ وخطوات في الغربة ورحلة الحروف الصفر ١٩٦٨ ، وأغاني الحارس المتعب ثم حوار عبر الأبعاد الثلاثة ١٩٧٢ .

وحينما بدأت مباحث الحيدري الفكرية ، بدأت من خلال معاينته للوجود واتجاهه إلى إعادة اكتشاف هذا الواقع من جديد ، من خلال رحلات الجوال .
وحينما تكشف له هذا الوجود رآه الشاعر وجودا زائفا تحدد إطاره هذه العناوين التي وضعها لقصائد ديوانه أغاني المدينة الميتة (عبث ، عقم ، صراع ، شيخوخة ، عبودية ، خطوة ضائعة ، قرف) .

لقد أعاد الشاعر اكتشاف وجوده فوجده منفصلا لاهيا . وجودا عابثا لاقيمة للانسان فيه :

وستبتغين . . . وترفضين

وستضحكين . . . وتخزين

ولكم سيحملك الخيال . . .

وتحملين

لكن . . . هناك

(١) خفقة الطين ، الديوان ، صص ١٥٦ - ١٥٧

هناك في العبث الذي لا تدركين

ستظل ساعتك الأنينة

تلهو بأغنية عتيقه

ولن ترى

ماتبصرين

ستكتكتك ... اللحظات فيها كل حين (١)

لقد وجد الشاعر نفسه غريبا وضائعا في كون غريب عنه لا يهتم به ،
وبالرغم من هذا — وهنا تكمن المأساة الحقيقية للوجود من خلال معاينة
الذات لها — فهو وجود تافه مكرر :

فما من جديد

تحمله الأرض لهذا الطريد

ما كان

ما زال على عهده

يحلم

أويدفن

أو يستعيد (٢)

بل إنه أكثر من هذا لا وجود له إلا من خلال ادراك الذات . لقد أدرك
الشاعر خلال مباحثه في الوجود أن الوجود الذاتي هو الذي يحدد ماهية الأشياء
فالوجود الخارجى من ثم كون ناقص ، لاقيمة له خارج ادراك الذات له :

(١) أغاني المدينة - الديوان ، صص ٢٢ - ٢٣ .

(٢) ساعى البريد ، أغاني المدينة الميته ، الديوان ، ص ٣٨ .

أنا الخالق إنسانى
أنا الهادم
والباني
أنا ربى وشيطانى

.....

— أنا العائش فى ظلى
أنا الموت بلا شكل (١)

إن مأساة الوجود الحقيقية كما يراها الحيدرى تكمن هنا . إن الموضوع
الخارجى المتمثل فى الكون المادى والقيمى وجود ناقص ، والذات المدركة
هى الوجود الأكمل ، هى الوجود الخالق بالادراك والوعى ، وبرغم هذا
ففى ممارسة الحياة تتحول هذه الذات إلى عبد سيزيفى يمارس لعبة العبث
الوجودية بلا معنى ولاقيمة :

ولم يزل للأرض سيزيفها
وصخرة

تجهل ماذا تريد (٢)

إن العلاقة الى تتعامل من خلالها الذات الكاملة بالوجود الناقص هى
علاقة تحكمها عبودية الوجود الذاتى لاستعباد الوجود الخارجى :

عبد ... !

أكاد أثور ... لكن

(١) عبودية ، أغاني المدينة الميتة الديوان ، ص ص ٨٥ - ٨٦ .

(٢) ساعى البريد ، أغاني المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٣٩ .

أحس الغل في أذني
يولول هازئا
منى
ويصرخ ضاحكا . . عبد
عبد (١)

لقد اتضحت أمام الرأى خدعة الحياة ، لكن إلى متى ستظل هذه الخدعة ،
إلى متى هذا الاحساس بالآنية وتلاشيها أمام استعباد الوجود :
ها أنت أنت
ولست أنت
دنياك بعض دجى وصمت
أنظّل نغرق في الظلام
ومن خلال
عطش الرمال إلى الحياة
أتظّل نخدعنا الحياة (٢)

* * *

حاول الحيدري أن يجرب الانتماء الجماعي بالانخراط في هموم وقضايا
الإنسان خلال مرحلة خطوات في الغربة ورحلة الحروف الصفرة وأغاني
الحارس المتعب . ولكن هذا المنتمى المؤقت كان مبعثا لاثارة أحزانة السابقة

(١) عبودية أغاني المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٨٥ .

(٢) شداغ ، أغاني المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٩٥ .

أكثر من منحه لحظة أمان . لقد حققت هذه التجربة فشلا ذريعا عند الحيدري
اتسع له من خلالها مجال رؤية اللامتنى باستيعابة قدراً لا بأس به من القسوة
البشرية والأحزان ومجالات الصراع المختلفة .

تحدث الحيدري في هذه الفترة عن القضية العربية وثورة العراق
والعائدين مع الفجر وهير وشيا وزنوج آلا باما وأطفال الحرب العالمية الأولى
وغیرها من القضايا الاجتماعية الإنسانية .

ولكنه حين تأملها وجدها أمورا تبعث أكثر على القرف والاحساس
ببطلان الواقع ، وعلى تأكيد أعرق لمفاهيم اللامتنى ، فعندما يعلن راديو
لندن في قصيدته « عشرون ألف قتيل ، خبر عتيق » (١) عن الضحايا وأنهم
عشرون ألفا وتضطرب الناس متممة بصلوات ودعوات حتى يحفظ الله
حياتهم ، ويصرخ الجريح إلى جوار أمه يستبقها ، يرى الشاعر الأشياء من
خلال الاحساس بأن لاشيء يستحق ، فالشهيد يقول لأمه من خلال رؤية
الشاعر :

كالكلب ها إنى
أموت من أجلك يا أمى

فالحقيقة أنه لاشيء يستحق ، بل إن كل شيء لا يعدو أن يكون أكثر
من أكذوبة :

« قتلوا ليحيا الآخرون
وأنا أتمم

(١) خطوات في الغربة ، الديوان ، ص ٧ .

يكذبون . . . ويكذبون

وتقول أنت :

من الحفاة

« قتلوا لتزدهر السنون »

يكذبون ويكذبون (١)

وعندما يتحدث الشاعر عن أمل اللاجئ العائد في قصيدته « خطوات في
الغربة (٢) وإصراره على العودة وانتظار الأمل ، يسوق الأمل والانتظار
داخل تساؤلية متشككة قلقة :

لو عاد بي

لو ضم صحو سمائي الزرقاء هدي

أترى سيخفق لي بذاك البيت

قلب

أترى سيد كر أين ذاك الأمس

أترى ستبسم مقلتان

أم تسخران

وتسألان

—أوما انتهيت

ماذا تريد ، ولم أتيت (٣)

(١) عشرون ألف قتيل ، خبر عتيق ، خطوات في الغربة ، ص ص ٨ - ٩ .

(٢) خطوات في الغربة ، ص ٩٦ .

(٣) ص ص ٩٨ - ٩٩ المصدر السابق

لقد حول الحيدري القضية الاجتماعية والسياسية من خلال فكره الخاص
إلى رؤية فكرية ملحة ازدادت حدة نبرتها في قول اللاجئ في آخر القصيدة:
هذا أنا

- ملقى - - هنالك ... حقيقتان

وإذا الحياة

كما تقول لنا الحياة

يد تلوح في رصيف لا يعود إلى مكان .

* * *

عمقت محاولته الاشتراك في هموم الآخرين إذن احساسه بعيشية الوجود
فصرخ صرخته المتوهجة الحادة في وجه هذا الوجود معلنا رفضه لكل معطياته
في قصيدته الرائعة « أرض مرة » :

لا تلتق

مرساة

لا تبدر

بذرة

من يدري

قد نرحل قبل الفجر (١)

ونجد هذا الاحساس العبثي باللاجدوى ، وبالمحاصرة اللزجة للوجود في
فقرة مربعة من قصيدته « العودة إلى هير وشيا » يقول :

(١) خطوات في الغربة ، ص ٣٣ .

أعود لأبحث عن موتى

والموت

هنا

والموت

هناك

فلتصمت

سيجيء إليك ومن ألف مكان (١)

هكذا أدرك الشاعر من خلال العجز والمحاصرة خلو وجوده الذاتي والعياني من أى تبرير . إنه وإن كان سيد هذا الوجود بادراكه له ، إلا أنه أعجز من أن يقاوم هذا الوجود ، وإن هذا الوجود الذى يقلقه بعبثيته اللامبررة لا يمكن مثوله إلا من خلال ادراك هذه الذوات العاجزة « فالأرض أرض الزيف ، والعصر عصر الزيف » (٢)

حاول الشاعر أن يجعل من نفسه شاهدا على العصر ، وأن يحمل ذاته مسئولية وجودها :

لك أن تغنى أغانيك الحزينة

طوال الليل.....ولكن

اياك أن تنسى انك مسئول

عن كل هذا العصر ، وربما سيطلب

(١) المصدر السابق ، ص ص ٦٠ - ٦١ .

(٢) ضحكة قصيرة ، رحلة الحروف الصفر ، ص ٥٢ .

منك النجدة (١)

لكن ادراكه الحقيقى لعبثية الوجود بشقيه جعله يرجح كفة الانسحاب
الرافض ، وعندها يتحول الحيدري إلى سيل من اللعنات في وجه عالم تقوم
العلاقة فيه بينهما على الرفض :

عد مثلما نريد

ككل شيء كاذب يضحك ملء دارنا

ككذبة الصباح في تخية لجارنا

لأننا نريد أن نعرف في الخطيئة الإنسان

لأننا

نريد أن نعبد فيك الله والشيطان (٢)

... ..

يا أرض الموتى

موتى

لنصير بموتك كل موت

موت الموت (٣)

... ..

يا وجه الآخر في الإنسان

إلى متى

(١) أغاني الحارس المتعب ، ص ٥ .

(٢) لومرة نمت معي ، أغاني الحارس المتعب ، ص ٢٨ .

(٣) الثرفانا ، أغاني الحارس المتعب ، ص ٧١ .

تصير لى فى مرة سنبله

ومرة

تصير لى كل حبال المشنقة (١)

ويهتف الكورس فى حوار عبر الأبعاد الثلاثة :

ربنا ربنا ربنا

ها إننا مثلك نولد فى التكرار لنخلد فى العادة

مثلك فى الصيف الذاهب والصيف الآت

مثلك فى الحجر الساقط فى الموت بلا مأساة

مثلك فى درب الحجرات

ياربنا

أفردتنا فى البعد فرأينا الكل ، وأضعنا شرك

فى الأجزاء

صرنا حقلك فى القاتل مذ صرنا حقلك فى المقتول (٢)

* * * *

أما أدونيس الشاعر اللبناى (على أحمد سعيد) فقد واجه العالم على أنه عالم
عدوانى يهدد ذاته ووجوده بصورة مستمرة ، وأن عليه منذ البداية أن يكون
على استعداد تام للرد والمواجهة .

قدم أدونيس عالمه كعالم عبث كامو « ملتها ومثلجا ، شفافا ومحدودا ،
حيث لا شىء ممكن ولكن كل شىء معطى ، عالما لا يعقبه سوى الانهيار

(١) حوار عبر الأبعاد الثلاثة ، ص ١٢١ .

(٢) ص ص ٣٧ - ٣٨ .

والعدم (١) حيث كل شيء يسود الإنسان :

صدت عربات النهار

صدىء الفارس

إننى مقبل من هناك

من بلاد الجذور العقيمة

فرس برعم يابس

والطريق احتضار (٢)

هذا هو العالم الذى أطل عليه أدونيس ، صدت فيه الذات والمعطيات
الكونية وأصبحت جذوره عقيمة القيمة بالنسبة له ، وبراعم أفراسه يابسة
والطريق الممتد اختصار للذات وللكون .

لقد جاء الشاعر فى موسم الكهولة ، عجوزا كهلا لم يعرف الطفولة ولا
الأساطير :

جاء فى آخر الليل فى موسم الكهولة

لم ينم فى سرير الأساطير

لم يعرف الطفولة (٣)

وفى هذا العالم انطلق الشاعر من مغامرة إلى مغامرة منفيا جوالا يبحث عن

(١) البير كامو : العبث (ترجمة سالم نصار) ص ٨٨ .

(٢) عشر قصائد ، مجلة الشعر (البيروتية) العدد ٢٠ السنة الخامسة - خريف ١٩٦١ .

(٣) أغنية ، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، ص ٢١٤ .

ذاته فيجد أنه على حد تعبيره « لاحد لي ، لاشاطيء » ، (١)

وأكتشف الشاعر أنه في مكان ووضع ليس من صنعه ، بل أكثر من هذا
لم يكن له شأن في اختيارهما :

عابر أحمل خطواتي وبني
ظمأ الرمل وفي خطواتي بحار
من أنا ، أي هوى أحيا له
أفقى وعد وعيناي انتظار
يتصباني غد لم ينجبل
وإذا لاقتني الشمس أحر (٢)

رفض أدونيس منذ البداية أن يكون في القطيع ، حلقة في سلسلة . إن
مهيار الدمشقي هو (الخريطة التي ترسم نفسها) . (٣) وحينما انطلق يبحث عن
وجوده الشخصي الحقيقي كوجود متفرد قائم على الارتباط الوثيق بين
الحرية والفعل ، رأى أن أية محاولة لتفسير الوجود الذاتي لا يمكن أن تعتمد
على الخارج :

بيتي سوته انتفاضاته
غيبا وراء الغيب مرشوقا (٤)

(١) لاحد لي ، أغاني مهيار الدمشقي ، ٧٦ .

(٢) أفقى وعد : قصائد أولى ص ٣٩ - ٤٠ .

(٣) مزمو ر ، أغاني مهيار الدمشقي ص ١٣٩ .

(٤) حدود اليأس ، قصائد أولى ص ٢٤ .

فماذا يعنى بالنسبة لى مدلول هو خارج نطاق ذاتى كما يقول كامو (١)؟
إن الكون يقدم للشاعر أشياءه كمعاد جاهزة تم بمعزل عن الإنسان فهو
من ثم قوة متسلطة ، على الإنسان أن يجرّد قواه باستمرار ويضيفها على هذا
الواقع فيفقد بهذا كل ما يمكن من إحساس بالقوة ، فلا يبقى له بعد هذا
سوى شعوره بمحدوديته وصغره وضآلته وخطيئته « أقبل فى هاوية مليئة
بفرحة المنبى والنذير . . فرحة أن أصير خطيئة ، وخاطئا يحيا بلا خطيئة (٢)

أسافر بالورق وغير الورق

بالبراعم والغصون

بالهواء وشعاع الشمس

ثم اراجع

أتلّم

أتجمع

وأسقط فى نفسى ناضجا وعموديا (٣)

وجتى يستطيع أدونيس أن يتخلص من شعوره بالخطيئة ، ذلك الشعور
الملازم لاستسلام الإنسان لتلك القوى اللامحدودة والمحيطلة به ، كان عليه أن
يتحرر أولا من تسلط تلك القوى :

يلزمنى الخروج من أسمائى

أسمائى غرفة مقلقلة

(١) العبث ، ص ٧٧ .

(٢) هاوية ، أغاني مهيار الدمشقي ، ص ٩٠ .

(٣) شبح يتغلغل بين سلاسل الوقت ، كتاب التحولات ، ص ٢٠٠ .

جب غائب

على أسبر على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسبر على
أحمد سعيد أسبر (١)

وهكذا أحس أدونيس بما تشكله ذاته الخارجية من عوائق تعوق حريته
وتفردده .

لقد أدرك خطورة هذه الذات المألوفة التي تحركها دوافع خارجية وقوى
مسبقة ومنفصلة تكمن فيها كل عوامل السقطة الذاتية :

أعجن خميرة السقوط ، أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي (٢)
أدرك الشاعر أن على الإنسان أن يعي حضوره الخاص في هذا العالم ،
وهذا الحضور هو الذى يتمثله الانسان في ذاته الحقيقية الداخلية . إن عليه أن
يمحو كل الآثار في داخله حتى يستطيع أن يحيا في ظل ذاته فارغا ونظيفا
من كل المؤثرات والموروثات (أمحو الآثار والبقع في داخلي ، أغسل داخلي
وأتركه فارغا ونظيفا ، هكذا تحت نفسى أحيا » (٣) .

وتوضح أعمال أدونيس الشعرية في قصائد أولى ١٩٥٧ وأوراق في
الريح ١٩٥٨ وأغاني مهيار الدمشقي ١٩٦١ وكتاب التحولات والهجرة في
أقاليم الليل والنهار ١٩٦٥ ، وغيرها ، توضح هذه الأعمال تأكيد أدونيس
على هذه الذات الداخلية التي تمكنه من أن يكون ذاتاً فاعلة تحمل جذورها في
خطواتها :

(١) يلزمني الخروج من اسمائى ، كتاب التحولات والهجرة ص ١٩٢ .

(٢) مزمور ، أغاني مهيار الدمشقي ، ٤٢ .

(٣) نفس القصيدة ، نفس المصدر ص ٤٣ .

آت بلا زهر ولا حقولا
آت بلا فصول
لا شيء لي في الرمل في الرياح
في روعة الصباح
الا دم في
يجري مع السماء
والأرض في جيبني « النبي »
رف عصافير بلا انتهاء (١)

ولكن الشاعر لا يلبث أن يكتشف أنه وإن استطاع أن يصير شيئاً من
خلال ذاته المنفردة إلا أنه لم يحصل على شيء ، إن المعجزة التي حققها ذاته
بامتدادها نحو الداخل قد أحالت رؤياه إلى فوضى ، ويكتشف أن عليه كما
يقول أمطانيوس مخائيل أن « يتسلح بصمت الحجر ، وشجاعة القبر ،
ليشهد مسرح النهايات » (٢) لقد أدركت الذات أنه لا معنى بالنسبة لمصيرها
المحدود وأنها في الواقع لا تختار كإرادة حياة ، وإنما يتوقف هذا الاختيار على
نقيض إرادتها وهو الموت :

موعدنا موت
وشطآننا يأس ألفناه ، رضينا به
بحرا جليديا حديد المياه

(١) ريشة الغراب ، مختارات من الشعر العربي الحديث (د. مصطفى بدوي) ص ١٨٣ .

(٢) دراسات في الشعر العربي الحديث ، ص ٢٣٢ .

نعبه ، نعضي إلى منتهاه (١)

إن كل ما يمكن أن تفعلة الذات هنا هو أن تتحدى من خلال إحساس
طاغ باللامبالاة ؛ هذا الاحساس الذي يدفع بكل مشاعر الضغينة والعداء :

ألهو بعيني ليزدوج فيها العالم

أرى السماء اثنتين

الأرض اثنتين

إلا أنا

أبقى واحداً

— وحيدا لا يبقى غير الحجر صديقا ؟

— أهتف : يا صدفه ! إنني جزؤك الرخو

وأدير قرني للشمس (٢)

* * *

أما على الجندي الشاعر العراقي ، فقد تفتحت عينا اللامتنى لديه على
الرؤية المرعبة ، العالم قفر لا ظل للإنسان فيه وكل شيء فيه فارغ خال :

لكني مذ وطئت قدمي الأرض ، شعرت بأن

العالم قفر ، قفر

لم ألمح حولي ظلا للإنسان (٣)

(١) نوح الجديد ، مختارات من الشعر العربي الحديث (د. مصطفى بدوي) ص ١٩٠ .

(٢) الزمن فخار ، كتاب التحولات والهجرة ، ص ص ٢١١ - ٢١٢ .

(٣) الرؤيا والرعب ، الشمس وأصابع الموق ، ص ١٠ .

وفي جو من الإغراء والتخويف تعدو الذات جاهدة في محاولة للهرب من كل شيء ، ومن خلال شعور بالضعف والعجز عن المقاومة :

وعدوت أحاول أن أهرب من ظلي
أو من خوئي ، أو من ضعفي
لكنني راوحت مكاني ، وشعرت بأن تخذلني القدمان
في الأرض تغوصان (١)

إن الاحساس بالغربة في أرض لاتعرفه يطارده باستمرار ، ويحاول الشاعر جاهدا ، أن يستنجد بكل شيء ، بأي شيء ، برب الماء العاصف ، بالرياح ، بجناح الآه ، بالشعر وبالشمس ووجه القمر ، (٢) ولكنه لا يجد أمامه شيئا يتحرك في المشهد ، فالصمت اله منشور في كل مكان ، و :

الأرض ووجه الأفق وحتى الشمس
وأوراق الأشجار يغلفها لون أربد
أجوف ... وذهول يحبس أنفاس الأشياء
ويخرس حتى تتمتع الغدران (٣)

ويتفقد الشاعر وجوده داخل هذا المشهد ، فإذا هو تمثال طيني ، مصلوب في الشرفة وحده « (٤)

(١) نفس القصيدة ، نفس المصدر ، ص ١١ .

(٢) الرؤيا والرعب ، الشمس وأصابع الموق ص ١١ - ١٢ .

(٣) الشمس وأصابع الموق ، ص ١٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٠ .

لقد فتح على الجندي رؤيته على العالم في لحظة من أكثر اللحظات انفعالية في لحظة المواجهة بين الذات والموضوع . ووقف أمام هذه اللحظة مرتعدا أمام المطلق المصيرى فيها .

إن الوعي الذاتى بالتجربة البشرية يؤكد فشل مجموع الأدلة ، فالمهم بالنسبة لوجودى هل حصلت تجربة الخلود بالنسبة للذات التى يتهدها الموت أم لا ؟

يتهددنى ... فأرى الموت حواليه هالة (١)

وتتفجر الصرخة فى قلبه ، الآن انتهى كل شىء من غير عودة ، وانقطع خيط الإتصال ، لقد تحمل الجسد الكثير من الأوجاع بلا طائل :

أحاول الا أختنق ولكن

دخان الأحجار المصهور يملأ صدرى

يتسع الشق المزبد بالنار

ويقذف بالماء النارى ، وأحجار ذائبة

وخيول وحشية

تندفع من الشوق رؤوس تنصهر خلال المد اللهبى

عيون تنفقىء ، تنش

زعيق يثقب سمعى (٢)

وانعدم الأمل فى كل شىء :

(١) رقصة جنائزية ، الشمس وأصابع الموق ، ص ١٤٤ .

(٢) منحدر الساعات الأفقية ، الشمس وأصابع الموق ص ص ٣٢ - ٣٣ .

يا أهلى ٥ يازراع الزمن الملعون
لم يبق فى هذى الأرض العاقر مأمل (١)

ولم يعد أمام الإنسان سوى الموت ، فإراه الشاعر فى كل شىء ، فى الصمت
والعزلة والوحشة :

لقد أصبح الإنسان حليفاً للموت :

وحليف الموت القادم من خلف بحور الليل
هو الإنسان (٢) .

أوقف الجندى ديوانه « الشمس وأصابع الموتى » (٣) على تصوير تجربة
الموت فى ذاته ولذاته كتجربة لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون ترقية إلى
خلود من نوع ما :

لقد تناول الموت كسقوط للوجود الذاتى فى الزمن .

* * * *

ومن هذه النهاية التى وصل إليها الجندى يبدأ يوسف الخال موقفه أمام
تجربة الموت فلا يلبث أن يكتشف الغلط فى كل شىء .

إن وجودنا النازع إلى الموت يشكل التناقض الفاضح بوجود موت هو
النية المسبقة للوجود :

(١) عطشان ياصهايا ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

(٢) القصيدة السابقة ، ص ٤٧ .

(٣) هو ما عثرت عليه من شعر للشاعر السورى .

ترى يدركنا الموت كما نحس
حيارى ، لا الذى صار فهمناه
قبلناه ، ولا ذاك الذى كان
كفرنا ، لايد الإيمان تفدينا (١)

ولم يجد الحال فى مواجهة هذا الموت الآتى إلا أن يحيا بشعور الاقتلاع
فى عالم عدو لن يمنحه شيئا ، فيتحول وجوده إلى انتظار مايجىء حين لا يكون
فى انتظاره (٢) وذلك من خلال مشاعر اللامتى واحساسه بالغربة الدائمة
وبالبلادة :

وشجرى ينسؤ بالثمار
يسرقها العابر فى الليل
وأنت فى الليل وفى النهار
لسن أرفع يا قصيدتى
لأجلك الأسوار (٣)

لقد أصبحت المشاعر الأساسية المسيطرة هى الاحساس بأنه لا شىء يهم ،
فمهما يحدث لن يأتى أسوأ من الموت

* * * *

إن النتيجة الفورية التى نستخلصها هى أن الموت قد أصبح واقعة بدهية

(١) الحوار الأزلى ، مجلة الشعر البيروتية ، العدد الأول - السنة الاولى كانون الثانى ١٩٥٧ ص ٥٦ .

(٢) الآية الأخيرة ، مجلة شعر (بيروت) العدد الرابع والعشرون - السنة السادسة - خريف ١٩٦٣ ، ص ١١ .

(٣) خمس قصائد ، مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩ - السنة الخامسة - صيف ١٩٦١ ، ص ٩ .

يقع فريستها الإنسان ، يكفيه أن يعرفها مرة واحدة لكي يصبح مرتبطاً بها إلى الأبد ارتباط المغلوب على أمره .

والسؤال الآن إلى أين يمضي الشاعر العراف إذن ؟ إن احساسه بضرورة أن يربح المعركة يجعله يدرك جيداً أن نهاية العالم سوف تتم على حساب الإنسان . هذا ما فكر فيه شعراء كأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا .

إن هذا يعنى - رغم كل شيء - انتصار الواقع على الذات ، وسيخسر الإنسان المعركة من ثم :

خاسرة معركة الجديدة

خاسرة معركة الوحيدة (١)

وتحت ضغوط الخوف من انتصار الواقع تراجع هؤلاء الشعراء ، وأعلن أنسى الحاج « أن موتنا لن يكون رفات الصباح » (٢) وأخذوا يبحثون عن انتصار حاضر على الموت الآتى وذلك باحاطة الجسم بكل المغرقات الحسية وأهمها تجربة الجنس . يقول أنسى الحاج :

لا شيء يدوم لى

أعطيني ثديك ، عله يبعث النعاس فى رفيف جفنى ، إلى

منهوك وحزين (٣)

(١) عصام محفوظ : السيف وبرج العذراء ، مجلة شعر (بيروت) خريف ١٩٥٢ ص ٣٦ .

(٢) أنس الحاج : الخنزير البرى ، مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩ - السنة الخامسة صيف ٦١ ص ٢٤ .

(٣) ثلاث قصائد ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس - السنة الثانية ، كانون الثانى ١٩٥٨ .

ويشكل هذا الهروب من الموت إلى النهم الحسى بداية البحث الحقيقى فى الحرية ، وهو الوجه الثانى من وجهى الموقف اللامنتمى .

لقد أدرك اللامنتمى فى نهاية الرحلة أنه من الغباء أن نضيق الوقت فى البحث عن الموت كوقت ضائع :

أتسرى أبقى أغنى

ذكريات لم تعد تشعر أنى

كنت فيها فى زوايا الدير

حيث العمراة بعد آه (١)

إن فقدان الحرية فى الواقع هو الموت الاكبر :

نأت رجلاى

من قيد الحرس

وفرأش جف

من شوك العيون (٢)

والحرية الوجودية « تعنى حرية الارادة . الا أن هذه الارادة لا تستطيع أن تعمل الا حين يكون هناك دافع . فإذا لم يكن هناك دافع لم تكن هناك ارادة . ثم إن الدافع ينشأ عن اعتقاد ، فانك لن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى ويجب أن يكون هذا الاعتقاد اعتقاداً فى وجود شيء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى ما هو حقيقى ، وعليه فإن الحرية بهذا المفهوم تعتمد على

(١) فؤاد رفقة ، الخروج من الدير ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس ، السنة الثانية-- كانون الثانى ١٩٥٨ .

(٢) شوق أبوشقرا : ثلاث قصائد ، مجلة شعر (بيروت) - العدد ٢٠ - السنة الخامسة خريف ١٩٦١ ص ٢٥ .

الحقيقى . (١)

لقد رأينا من قبل انشغال اللائمتى فى موقفه من الموت بقضية اللائمتى ورأينا كيف أن هذا اللائمتى قد قاده فى النهاية إلى بترحرته من جذورها .
لقد وجد اللائمتى فى الشعر العربى الحديث أن ممارسته للحرية أصبحت مستحيلة فى عالم لائمتى وأن على الإنسان من ثم أن يكون مدركا بوضوح لوجوده الذاتى والعيانى من خلال تجربته الخاصة .

لقد رأينا خلال حديثنا السابق كيف أن الواقع فى أعمال هؤلاء الشعراء قد فقد كل الحجج التى يمكن اقامتها لاقتناعنا ، ورأينا كيف أن الانسان بخضوعه لمؤثرات الواقع الخارجية ولضروراته الداخلية قد انتهى إلى الاحساس بأن العصر عصر سراب ، وأن الانسان فيه خاضع لكل شىء ومضطهد من كل شىء ، وفى داخل هذا الوجود تمثل الشاعر قول كامو « أنا لاأستطيع أن أفهم ما يمكن أن تكونه حرية سوف يهينى إياها كائن أعلى » (٢)

لقد أدرك اللائمتى أن حرته حتى كاختيار بين احتمالين غير ممكنة « فلا شىء يدوم له » (٣) ، وإنما كل شىء عبث فى عبث ، حتى إدراك الذات لذاتها ، وأن لاشىء بذى قيمة نهائية لأنه مرتبط بألوان من المعارف السابقة على التجربة الشخصية ، وهذه المعارف تمثل من ناحية أخرى ثقلا على الحرية

(١) كوان ويلسون : اللائمتى ص ٤٥ .

(٢) العبث ص ٨٤ .

(٣) أنس الحاج : ثلاث قصائد ، مجلة شعر (بيروت) - العدد الخامس - السنة الثانية كانون الثانى ١٩٥٨ - ص ٢٥ .

التي بدونها لن تستطيع الذات أن تدرك شيئاً عن وجودها ولا عن العالم الذي
يحتضنها :

أترى أبقى أغنى
ذكريات لم تعد تشعر أنى
كنت فيها فى زوايا الدير
حيث العمر آه بعد آه (١)

وبذا يصطبدم اللائمتى فى نهاية بحثه حول الموت والحرية ، بجدران
العبثية الذاتية والخارجية .

هكذا يشعر محمد عفيفى مطر ، فالذات لدية غريبة مفتتة وعارية ،
والواقع يلاحق الذات بقسوته واضطهاده .

وأسلوب مطر هنا فى تعامله مع الذات والوجود أسلوب تحليلى لا يهدف
إلى المعرفة ، وإنما يهدف إلى تحليل هذا الوجود العبثى وتعريضه بقصد فضحه
فى كل مايكشف عنه العراف .

لقد اتخذ الشاعر موقف العراف النبى الذى يخوض تجربة الكشف المستمرة
ومن خلال هذا الموقف تواجه الذات منذ المولد الجوع والصدأ والموت
والقسوة والعنف :

أمى ولدتنى فوق سرير الجوع
فشربت الصداً السائل من مسمار العالم
ورقصت على إيقاع الموت

(١) فؤاد رفقة : الخروج من الدير ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس - السنة الثانية -
كانون الثانى ١٩٥٨ ص ١٤ .

وأكلت الأرغفة الحجرية
فاخترقت صدرى الحربة فى أعراس الضمت (١)

لقد تبدى العالم فى ادراك العراف على إنه وجود كثيف فاقد لكل ما
يمكن أن نعطيه له من معنى وإن كان وهماً ، وحتى الحب والجنس أشد
الموجودات تأثيراً ، تتحول إلى أشياء بلا ملامح :

حبيبتى وجه مضيق الملامح
تعبره الأحزان والأفراح دونما توهج أو انطفاء
تأكله البثور

....

الحب بيننا كراهة . والبغض آية العناق
أنا وأنت ميتان يا حبيبتى .. ونعشنا السرير (٢)
لقد تحول الوجود إلى وجود سفاح يمارس الدعارة فى طرقاته :

مدائح الزنا وولد السفاح
فى الليل كان طاغياً فى الطرق المضاءة
يسأل كل عابر أن يخرج البطاقة الشخصية
يدخل فى الشوارع الخلفية
مطالباً بما يبيعه من عرق الأفخاذ أو ينتظر العطية (٣)

(١) أغنيات متجول ، رسوم على قشرة الليل ص ٥ .

(٢) ثلاثية ، ملامح من الوجه الانباد وقليسى ص ص ١٨ - ١٩ .

(٣) أغنيات متجول ، رسوم على قشرة الليل ص ١٣ .

حاول عفيفي مطر قبل فترة العرافة ، وخاصة في ديوانه كتاب الأرض والدم ١٩٦٩ أن يمتزج بالوجود امتزاجاً حلولياً ، فأعاد إنشاد سفر التكوين محاولاً الامتزاج بالماء وبالكون في وحدة حلول صوفية ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف خيانة النهر فصاح به :

أيها للنهر الخثون
أنا بين الرمح والحائط منصوب مقيد
جائع منك إلى كسرة طمى وأمومه
ظامئ منك إلى وجهك إذ ينشع في قلبي جسارة (١)

ومنذ أن انفصلت الذات عند عفيفي مطر عن الوجود واختيارها دور العراف وهي تحاول بإصرار فضح هذا للوجود وتعريته . هكذا اتخذت الذات دورها بإصرار على ألا تعود مرة أخرى إلى موقفها السابق :

وحيثما ينهشني قلب الحقول في الضمير
فإنني لأستطيع أن أعود خطوة إلى الوراء (٢)

إن رحلتها في تعرية الوجود قد بدأت في الأجساد والعروق المعتمة وأعراس للردى والزحمة المنهزمة والثمار الحجرية واللغات الحجرية ، والقلوب الحجرية (٣) ، وتصبح الذات من ثم شاهد إدانة على الزمن المنكشف العورة والمختبئ الضمير حيث :

(١) خيانة النهر ، كتاب الأرض والدم ص ١٣ .
(٢) ثلاثية ، ملامح من الوجه الانبادو قليسي ص ١٩ .
(٣) في المعرفة المرة ، المصدر السابق ص ص ١٣ - ١٤ .

تصلينا برودة السرير
تقتلنا طفاوة الرغوة في العصور
تغتالتا تحية الصديق
أو ترجمنا حدائق الطريق (١)

ويبدأ الشاهد في حشد مجموعة أدلة الإدانة .. لزوجة الألفة ، التحية التي
تقال ، الجريدة التي تقرأ ، النكتة ، اللقمة التي نخطفها بالرعب أو بالطاعة :

لأننا نسقط في لزوجة الألفة في الصباح
تحية تقال أو جريدة تقرأ أو إشاعة
أو نكتة يضيع فيها دمنا المسفوح
وتختفي وجوهنا في الليل والمجاعة
نخطف اللقمة من أكتفانا التي تنضجها الفصول
بالرعب أو بالطاعة
نستبدل اتهامنا حتى تضيع بيننا الجثة والقضية
ويلبس القاتل ما خلفه المقتول من ثياب (٢)

إن هذا الانهيار في معالم العالم هو أول إشارات العبثية كما يرى كامو « قد
يحدث أن تنهار ، معالم الزينة نهوض ، ترام ، أربع ساعات في مكتب أو
مصنع ، طعام ، ترام ، أربع ساعات من العمل ، طعام ، نوم ، واثنين ثلاثاً ،
وأربعاء وخميس وجمعة وسبت على وتيرة واحدة ... وذات يوم فقط

(١) الشاهد والقضية ، ملامح من الوجه الانبادو قليسي ص ٣٩ .

(٢) القصيدة السابقة ص ٤٠ .

تنصب « اللماذا » ويبدأ كل شيء . وفي هذا التعب المصطبغ بالدهشة يدشن حركة الوعي ويوقظها « (١) » .

وفي موقف الإدانة الذي انتهى إليه العراف عند مطر ، يرى الكل مداناً ... الصفاء والعكارة ، والنهر مبعث الوجود ، والبذرة والفاكهة والظلمة والصحف الغبية والكتب التي تولد في المخادع الغريبة والأعين التي لا تنظر الأرض التي تحبل بالجريمة ، والساعة إذ تدور والشمس والأرض والفضاء ، والقاعة والبيارق والسيوف والجنود والبريء والمحسن والمسيء ... إنه بشكل عام يتهم الانسان ، الذات والوجود . إنه كعراف لم يستطع أن يحقق سوى الفشل ، ولذلك فقد قرر أن يقفز في فوهة بركان ولكن :

من قبل أن أقفز من فوهة بركان

أتهم الانسان

لأنه منسحق ممتلئ بالشحم والهوان

ممتلئ من كتب التبرير والكهانة

بالرعب والخيانة

من قبل أن أموت

أتهم السكوت

أتهم السكوت

أتهم السكوت (٢)

* * *

(١) المبحث ص ٢٨ .

(٢) الشاهد والقضية : ملامح من الوجه الانبادو قليسي ص ص ٤١ - ٤٢ .

ولم تلبث هذه الجداريات العيشية أن قادت اللامتنى فى أعمال خليل حاوى إلى الاحساس بالعجز عن فعل شىء سوى الانتظار العقيم ، والعمل على أن ينتظم سلوك الذات بحسب عبثية هذه الجدران .

* * *

الانتظار العقيم عند حاوى يحدد ما تبقى من ملامح جدران الوجود العيى . لقد أدرك العراف أن الوجود مدان ، والذات كذلك ، وعجزت رؤيته عن إيجاد المخرج ، حتى أنه أصبح ينظر إلى نفسه على أنه مدان أيضاً إنه لا يستطيع أن ينكر وجوده الآن ، ولا يستطيع أن ينفى أنه سيموت يوماً ما لكن لمصلحة من يحدث هذا .

لقد اكتشف العراف من خلال مباحثه أن المسألة لا تعدو أكلوبة سوداء ، وأن عليه أن ينتظر النهاية أو كما يقول عفيفى مطر « أتسلى بانتظار الكذب الأسود أن يفقس » (١) .

من هنا يبدأ عراف حاوى البحث .. كيف يستطيع الانسان أن يحيا الأيام منتظراً لحظته ، ومن يقويه على تحمل هذه الكذبة السوداء :

فى لىالى الضيق والحرمان
والريح المدوى فى متاهات الدروب
من يقوينا على حمل الصليب
من يقينا سأم الصحراء
من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب
عندما يزحف من كهف المغيب (٢)

(١) مرثية انسان الشمس القديمة . ملامح من الوجه الانبادو قليسى ص ٧٣ .

(٢) خليل حاوى : لىالى بيروت . نهر الرماد ص ٢٣ .

حاول عراف عفيفي مطر أن يقدم اقتراحاً بأن يحيا الإنسان من خلال ذاته فقط :

وتزوج نفسك حتى تولد من أحشائك
وازرع نفسك حتى تأكل من أثمارك
وانزع عنك قميص الارث (١)

فأراد بهذا أن يحدث طلاقاً لارجعة فيه بين الذات والموضوع . أما حاوى فهو مع إدراكه لأبعاد القضية ، إلا أنه يعى جيداً أن أية اجابة مهما حاولت ، فلن تحقق شيئاً من الاقناع . إنه يستطيع أن يجمع بعض الحقائق عن بعض الظواهر ، ولكنه سيظل دائماً بحاجة إلى معرفة المزيد . وبسبيل بحثه عن المزيد تزداد الأشياء تعرية وإدانة ويزداد هو بذلك إحساساً بالغربة ، وسيقول مع كامو :

« ولطالما انتظرت الأدلة وتمنيت أن تكون على حق ، ولكن على الرغم من عديد القرون من الادعاء ، وعلاوة على العديد من البلغاء والمفحمين . أعلم بأن هذا خطأ ، وعلى هذا الصعيد على الأقل ، ليس ثمة سعادة قط ما لم يكن بإمكانى أن أعلم » (٢) .

عندما ماتت عروق الأرض
فى عصر الجليد .
مات فينا كل عرق

(١) محمد عفيفي مطر : رقصة فى آخر الاعياد . ملامح من الوجه الانبادو قلىسى ص ٧٧ .

(٢) العبث ص ص ٣٧ - ٣٨ .

باستغراق حسى وجوع دائم يأخذ شكل اللهفة المنتظرة فى قصيدة أخرى
حينما يطلب من تموز أن ينقل الأرض والانسان :

يا إله الخصب ، يا بعلا يفيض
التربة العاقر
يا شمس الحصيد
يا إلهاً يفيض القبر
ويا فصحاء مجيد
أنت يا تموز يا شمس الحصيد
نجنا ، نج عروق الأرض
من عقم دهاها ودهانا (١)

ولكنها محاولات مكتوب عليها الفشل :

عبثاً كنا نهر الموت ، نبكى نتحدى (٢)

وتظل رحلات السندباد السبع رحلات خاسرة ، وتبقى رحلته الثامنة
(ديوان الناي والريح) محافوة للبحث عن المطلق العبثى الذى لا يحسه ولا يعنيه .

وهكذا ينتهى حاوى إلى أن الانتظار عقيم والبحث عقيم والمعرفة
مستحيلة ، وأن ما يتبقى بعد دذا هو المطالبة بانتظام السلوك الذاتى وفقاً لهذه
الجلدران العبثية :

(١) بعد الجليلد ، نهر الرماد ص ٩٠ .

(٢) نهر الرماد ص ٩٣ .

وليموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ ، موتى لا يحسون الهلاك (١)

فإذا يمكن أن يجدى ضحايا السأم الملعون (٢) هذا ماسوف نجد إجابته في
تحديد محمد الماغوط للوجود اللامنتمى .

لقد استطاع الشاعر السوري محمد الماغوط أن يعطى من خلال قصائده
الشعرية عناصر الوجود اللامنتمى على نحو أكثر تحديداً ودقة .

بدأ الماغوط بتلخيص الأصوات اللامنتمية السابقة . إن الواقع الخارجى
بإطاره الحضارى يحاصر الذات بلزوجة كريهة . إنه عالم «الأدغال الحجرية» (٣)
يحاصر الشاعر :

بياقات صلبة تصل حتى الذقن

بشفاه دبكة ومعاصم تخنقها الأزرار (٤)

إن هذا العالم يحاصر الشاعر بقوى عدائية رهيبة . لقد تركت الحرب
الزوجة تعلق أطراف المغلفات ، ونهداها الأزرقان يتأرجحان تحت المطر
كثانتين فارغتين ، فقد تحولت عوامل القسوة الخارجية إلى تجربة رهيبة في
وجدان الشاعر :

لقد نهبوا

لقد تركوا لي العطر .. الغضاريف

والستائر المضرجة بالدماء

(١) عودة إلى سدوم ، نهر الرماد ص ١٢٧ - ١٢٨ .

(٢) نعش السكارى ، نهر الرماد ص ٤٤ .

(٣) المهذبة في عصير وحشى ، الفرخ ليس مهنتى - ص ٧٩ .

(٤) نجوم وأمطار ، غرفة بملايين الجدران ص ١٣ .

... وأنا أجلس كالجرذ وعند العتبة
أعد الغيوم وحلقات الدخان
لقد كان صديقي الوحيد
وظفله الحميلة من صلبى (١)

ويتزايد ثقل هذا الاحساس نتيجة إدراك الذات لحقيقه وجودها . إنه
وجود مفروض وليس لها فيه حرية أن تختار ، وجود بالقذف ، وتجربة الذات
معه تجربة تورط ، وغدا كل شيء مستحيلا :

لقد تورطت يا أبى
وغدا كل شيء مستحيلا (٢)

وهكذا حدد الشاعر إطار الحياة العيشية التى تحيط الذات بما فيها من
محاصرة ولزوجة وقسوة وعدائية. وداخل هذه الحياة وضع الشاعر خصائص
الوجود الذاتى اللامنتمى فى مواجهته لعيشية الوجود .

اللامنتمى كما يحدده إنسان الماغوط ، وجود بلا موقف ولا دليل :

أنا لا أحمل هوية فى جيبي
ولا موعداً فى ذاكرتى (٣)

(١) خيانة ، غرفة بملايين الجدران ص ١٩ - ٢٠ .

(٢) رسالة إلى القرية ، الفرع ليس مهنتى ص ٨٥ .

(٣) خريف الأقنعة ، المصدر السابق ص ٨٥ .

إن مستقبله يكمن في قبره (١) ، ولم تعد له غاية يسعى إليها (٢) بعد أن
رفع سبابته احتجاجاً على الوجود (٣) :

وتركني وحيداً ... وقدماي
تهزان في الهواء كقدمي المشنوق
... ..

لا أعرف أين أمضى هذه الليلة
وكل ليلة (٤) .

لقد انتزع الشاعر ذاته بعيداً لكي يحيا بذاته . إن جمهوره الوحيد هو
ظله (٥) ومن ثم فقد تجاهل العالم لأن العالم تجاهله :

هجرتك لأنك تهجرني
تجاهلتك لأنك تجاهلتني (٦)

ومن خلال ذلك تبدو شخصية اللامتصية متمركزة في حيزها الخاص ،
حيث لحرية ولا حوار ، وإنما وجود فردي معزول يواجه العالم بجنونه
العبرى :

-
- (١) واجبات منزلية ، نفس المصدر ص ٤٦ .
(٢) بعد تفكير عميق ، الفرح ليس مهنتي ص ٤٩ .
(٣) ص ٥٠ نفس القصيدة ، نفس المصدر .
(٤) في الليل ، الفرح ليس مهنتي ص ٥٧ .
(٥) واجبات منزلية ، الفرح ليس مهنتي ص ٤٧ .
(٦) بكاء السنونو ، الفرح ليس مهنتي ص ٩٩ .

سأعيش هكذا
زهرة يرويها الدم وتقصفها الريح
لأروى ظمى العميق
إلى الرمل والجنون
للتشنى من بلاد حزينة
تأرجع أسنانها على مدخل التاريخ (١)

هذا الجنون الذى لا يستطيع أن يفهمه أحد ، سوى الذات المتفردة برؤيتها
الحادة فى موقفها تجاه سخافات العالم ،

إن موقفه هذا هو موقف الأشياء الغريبة ، الذكريات والأحلام
والتصورات والأشواق والحوادث الخاصة الذى يضم القلوب الوحيدة والنهود
المهجورة والطاولة الأرملة . (٢) ومن خلال هذا الموقف يأخذ الشاعر فى
ترديد أساطيره الذاتية كالمجنون :

فى المقامى والخوانيت
تحت النجوم وتحت بصاق الملايين
دون أن يفهمنى أحد
لا طفل ولا طائر
لا وحش ولا إنسان (٣)

(١) أوراق الحريف ، غرفة بملايين الجدران ص ص ٥ - ٦ .

(٢) وجه بين حذائين ، غرفة بملايين الجدران ص ٧٩ .

(٣) المصدر السابق ص ص ٧٩ - ٨٠ .

لقد جاء الشاعر متأخرا ، بعد أن أضاع زمان النبوغ ، فرأى نهايته
خنجرا مصوبا إلى قلبه في الظلام دون أن ينظر إليه أحد(١) وكان هذا لإبدانا
لذاته بأن تحيا بلا شعور تجاه الآخر ، إن كل الأشياء تتساوى لديه ، وإن
وجهى الحياة متشابهان أيضا :

ما الفرق بين زهرة على المائدة

وزهرة على القبر ؟

بين الخبز والتنك ؟

بين الهدى والمطرقة ؟

بين أن يموت الإنسان على رأس حملة

أو يموت وهو يبرز متاثبا في إحدى الخرائب(٢)

وينتهى الماغوط إلى سيل من اللعنات والتحدى على النحو الذى توضحه
قصيدته « فى يوم غائم »(٣) فسوف يضرب المائدة بسوطه ، ويصفع الأبواب
خلفه بجنون ، وينهب ويأكل ويشور... فهو لن يموت قبل أن يفرق العالم
ويقذف السفن بقدمه كالخصى(٤) . إن كل ما يتمناه هو أن يمسك هذه
الأرض من جلدها ويقذفها كاهرة من النافذة(٥) . حتى إذا جاءت اللحظة

(١) نفس القصيدة ص ٨٠ .

(٢) النار والجليد ، غرقة بملايين الجدران ص ص ٩٧ - ٩٨ .

(٣) غرقة بملايين الجدران ص ١١٦ .

(٤) ص ص ١١٦ - ١١٧ .

(٥) ص ١١٩ .

فلان أحاسيس اللامتنى المبلدة سوف تحول بينه وبين الواقع في مصيدة اللحظة ، فسيظل يمارس تحديه الفاحش حتى النهاية :

ولكننى وأنا أحتضر

وأنا أسبح في قبرى كالمحراث

سأموت وأنا اثئاب

وأنا أشتم

وأنا أهرج

وأنا أبكى (١)

* * *

وهكذا تنهى تقريبا تصورات الشاعر العربى الحديث لعالم اللامتنى كعالم عبثى متسلط يمارس جبروت السلطة الغاشمة بلا حدود، وكيف إن على الذات- بعد أن تأكد لها خطورة هذا العالم من ناحية وعجزها عن أن تحقق شيئاً من الحرية داخله - أن تواجه هذا العالم بمشاعر كثيفة مبلدة فليحدث ما يحدث ، لأنه لم يعد هناك ما يهم .

ثالثاً : مشاعر الحسية الجمالية :

كان من نتائج الثورات الاجتماعية التي عاشها العالم العربي ، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، أن استطاعت المرأة أن تحظى بنظرة اجتماعية متساهلة متساهلة كذلك في مجال العلاقات الاجتماعية ، ارتبطت بخروجها إلى مجال العمل واحتكاكها بالرجال في المصالح والمدارس . ولاشك أن هذا التغير قد أحدث هزة في الوجدان البشري للإنسان العربي وترك آثاره الواضحة على الفنون التعبيرية كضمون بشري جديد على الحياة العربية .

وقد ساعد على هذا نمو الطبقة البرجوازية نتيجة للظروف والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، والطبقة البرجوازية كما هو معروف طبقة تعتمد في فلسفتها الجمالية على المشبعات الحسية باعتبار أن ما يمكن فيها من قيم حياتية مادية هو الأساس في كل ما يمكن أن يكون من مطلق جمالي .

وتلعب المرأة الدور الرئيسي في المطامع البرجوازية لطبقة تمثل تفتح الذات الإنسانية على مافي داخلها وما حولها من ماديات قابلة للأخذ والعطاء والتفاعل .

وهكذا وجدنا بجانبنا من مشاعر الموقف الذاتي في الشعر العربي الحديث يبحث عن الجماليات الحسية كوسيلة استغراق وإشباع ، فيجدها في المرأة كوجود يجمع كل ملامح الجمال الحسي ، وكوسيلة إشباع ذات بما يمكن فيها من إمكانيات جمالية .

وقد استطاع إلياس أبو شبكة وسعيد عقل قبل العقد الخامس من هذا القرن أن يحققا هذا التفتح البرجوازي ، فكانت أفاعي الفردوس لأبي شبكة

١٩٣٨ وبنت يفتاح ١٩٣٥ والمجدلية ١٩٣٧ وقدموس ١٩٤٤ ورندي ١٩٥٠
لسعيد عقل تفتحا شهوانيا على الجمال الحسى الممثل فى المرأة ، خاصة فى أشعار
سعيد عقل الذى أحس بالمرأة رمزا لجمال الوجود وعبقريه الخلق :

أجمل من عينيك حبي لعينيك
فإن غنيت غنى الوجود
فى نجمنا أنت ، وفى مدعى
أشواقنا ، أم فى كذاب الوعود ؟
كنت فى بالى فاشتيمت الشذا
فيه ، ترى كنت ببال الورود ؟ (١)

ولم يلبث أن برز فى الميدان الشعرى نزار قباني كشاعر يتخذ من الحسية
الجمالية الممثلة فى المرأة مطلقة الجمالى ، واستطاع خلال مرحلة طويلة بدأت
قبيل الخمسينيات من هذا القرن أن يؤكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق

• • •

استطاع نزار قباني وهو فى العشرين من عمره أن يبهز الذوق العربى
بهاكورة أحاسيسه الطفلة الساذجة فى بساطتها المناسبة فى تلقاء عفوى :

أعبيء جيبى
نجوماً
وأبنى
على مقعد الشمس

(١) سعيد عقل : أجمل من عينيك ، رندلى ص ٧٩ .

لى مقعداً (١)

كما استطاع أن يؤكد نفسه على الذوق العربى شاعرا يعبد الجمال فى
صوره الحسية ، وينتظر فى شبق مرتعش تأثير هذه المعطيات الجمالية على
حواسه أولا وعلى انفعالاته المتوترة ثانيا :

تخيلت

حتى جعلت العطور

ترى

ويشم اهتزاز الصدى (٢)

وانطلاقا من هذا الاحساس ، خاض الشاعر المغامرة بكل ما فيها من دهشة
وبكل ماتطلبه من اندفاع . وكانت المغامرة مغامرة مع المرأة خاضها مراهق
العشرين بجسده وعاطفته وخياله وتذوقه ، وأخذت المرأة تتسلل إلى حواسه
كسبب وجيه من أسباب الحياة وكنصر أساسى من عناصر الاقناع ، يتبناها
الشاعر المراهق مسلمة يبنى عليها حياته .

آمن نزار قبانى بالمرأة كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد .
إن المرأة عند نزار قبانى تحمل معنى الحقيقة . كما إنها توضح تطور علاقته
بالمفهوم الذى اتخذته لمشكلته كفرد فى هذا الوجود :

أنا الحب عندى جدة وتطرف

وتكسير أبعاد ، ونار لها أكل

وتخطيط أكوان ، وتعمير أنجم

ورسم زمان ... ماله ... ماله شكل

(١) ورقة إلى القارئ : قالت لى السمراء ، ص ٢٢ .

(٢) قالت لى السمراء ، ص ٢٥ .

وتحطم أسوار الثواني بلمحة
وفتح سماء كلها أعين شهل
أنا ، ما أنا ... فلتقبليني مغامرا
تجارته الأشباح ... والوهم ... والليل (١)

لقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها في الإنسان من خلال الجنس
فاندفع في مغامراته ، شعرا معجونا بالرغبة والشهوة والعرق :

شهية العطر ... أنا مار د
فحاذري أن تكسر قمقمه
ما أنت ... مانهداك ... إن قهقهت
عواصفي ... وشهوتي الملجمة
لا يعرف الطوفان في جوفه
ماحلل الله وماحرمه (٢)

وهكذا كان ديوان قالت لي السمراء الذي صدر عام ١٩٤٤ مغامرة
جريئة وحادة متشنجة ، جريئة بكسرها جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير
عنه ، وحادة ومتشنجة بما اشتملت عليه من توتر وعصبية حاول أن يفسرها
في كتابه قصتي مع الشعر : « وإذا كان الحب والشهوة في هذا الكتاب قد
اتسما بالتوتر والعصبية فلأن الحب تلك الأنام كان حبا مقهوراً ومحظوراً
ومسروقاً من ثقب الأبواب (٣) ولكن الواقع إن عصبية التعبير في هذه

(١) أحبك ، قالت لي السمراء ، ص ١١٩ .

(٢) إلى زائرة ، قالت لي السمراء ص ١٥٢ .

(٣) قصتي مع الشعر ص ٩٣ .

المغامرة كان نتيجة التوترات الانفعالية المصاحبة لخوض التجربة البكر من خلال اندفاع المغامر .

كانت مرحلة قالت لى السمراء مرحلة اكتشاف لعالم جديد خاضة الشاعر بانفعالات متوترة عصبية وباحساس طفولى سيطرت عليه روح الدهشة والانبهار ، وقامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيمنة للانفعال حيث رأى فيها الشاعر الطاقة الجمالية فى هذا الوجود ، فأخذ من ثم يتغنى بالجمال الحسى الكامن فيها على اعتباره الأنموذج الأمثل للمثيرات الحسية .

ولما كانت هذه المرحلة الأولى مرحلة تعبير من خلال الدهشة لذلك فقد سيطر عليها التعبير المنفعل الذى تنفجر رغباته بصورة بدائية كاستجابة حسية جنسية كثيفة .

ولم تلبث حدة هذه الاستجابة أن هدأت فى المرحلة التالية ، فى طفولة نهد ١٩٤٨ . فكانت السمة الغالبة على أشعار هذه المرحلة روح التأمل الهادئ الفاحص لهذا الجمال المطلق الكامن فى المرأة وأخذ تزار قباني فى التحول داخل المرأة وخارجها ، وتحولت فى حسه إلى موضوع دراسة الفنان المتأمل المتذوق واكتشف الشاعر من خلال تأمله أن الطبيعة قد حشدت كل جمالاتها فى المرأة :

أفكر

لولاك

لو لم يبح عن عبيرك

غيب

لو أن اشقرا
صباحي
لم يزرع فيه
هدب
ولولا
نعومة رجليك
هل طرز الأرض
عشب
تدوسين
أنت
فللصبح نفسي
وللصخر قلب
تري يا جميلة
لولاك
هل ضج بالورد درب
ولولا اخضرار
بعينيك
ثر المواعيد .. رحب
أيسبح بالضوء
شرق
أیغمر باللون
غرب ؟

أكانت

تذر البريق الرمادى

- لولاك - شهب

أكانت

الوف الفراشات

فى الحقل طيبا تعب

* * *

لو أنى

لست أحبك ، أنت

فماذا أحب (١)

وهكذا نظر نزار إلى المرأة كقوة سحرية مثيرة للاحساس بالجمال ، قوة
يمكن فيها الحب والشهوة والتذوق والجمال .

كانت مرحلة قالت لى السمراء كما رأينا مرحلة انفعال بالجمال الحسى
الممثل فى المرأة ، ثم جاءت مرحلة طفولة نهد لتقدم لنا نزار من خلال المتأمل
لمكونات هذا الجمال ، ولم تلبث التجربة أن اتسعت بعد أن سيطر الشاعر على
انفعالاته الثائرة فى سبى ١٩٤٩ وأنت لى ١٩٥٠ ، فقد انتهى عصر القلق
والتحفز ، وأصبح الشاعر مهتماً بالنظرة الموضوعية المجردة .

إن أشعار الديوانين ترينا شاعراً يعيش على ظواهر الأشياء وبرودة

(١) لولاك ، طفولة نهد ، ص ٣٣ .

المشاعر ، شاعر أكرس نفسه لتصوير اللقطات المتناثرة المحيطة بعالم المرأة ، فهو هنا لا يتعامل مع المرأة الانفعال وإنما يتعامل مع المرأة المظهر الحسى ، مع المايوه الأزرق وثوب النوم والمانيكور والصليب الذهبى ، وثوب النوم الوردى وأحمر الشفاه وضميرتى الماس ، وقصة الشعر « الجارسون » :

تلبسين المغرب الشاحب

فى برود شفيف

أزرق

مغرورق الخيط

سماوى الخفيف (١)

* * *

كم وشوش

الحقيقة السوداء ...

عن جواه

وكم روى

للمشط ... والمرآة

مارآه (٢)

ولا شك فى أن هذا التأمل المدقق المتابع للجزئيات الخارجية ، إن دل على شىء فإنما يدل على أن الشاعر قد أفاق من استغراقه فى أحاسيس اللحظة

(١) المايوه الأزرق ، أنت لى ، ص ٩٢ .

(٢) أحمر الشفاه ، أنت لى ، ص ١٢١ .

التي كانت مسيطرة عليه من خلال انفعاله بالمرأة في المرحلة السابقة وبالتالي فهو يشي - من ناحية أخرى - بالإفلاس العاطفي ، هذا الإفلاس الذي ظهر بعد هذا بشكل واضح ليجسد مأساة الشاعر الإنسان ، الكامنة في حيازته لما يشتهي ، لقد أتمت المرأة دورتها في نفسه وفقدت الشهوة رعشتها فحمل شعره بعد ذلك في قصائد من نزار قباني ١٩٥٦ والرسم بالكلمات ، مهمة التعبير عن أزمته كانسان فقد الإحساس ببيكاره الأشياء :

بردت قهوتنا
بردت حجرتنا
فلنقل ما عندنا
بوضوح فلنقل ما عندنا
أنا ماعدت بتاريخك شيئاً
أنت ماعدت بتاريخي شيئاً(١)

لقد أحس الشاعر ببرودة مشاعرة تجاه المرأة الجنس ، والمرأة اللذة ، وبدأ في محاولة لإنقاذ أشياءه - البحث عن اللاعادي :

وأنت ياسيدي
من بعد هذا كله لست امرأة
هل تسمعين ياسيدي
لست امرأة
وذاك ما يحزنني
لأنني

(١) إلى ميتة ، قصائد من نزار قباني ، ص ٩٦ .

أبحث بإعادية الشفاه
أبحث باميثة الشفاه
عن شفة تأكلني
من قبل أن تلمسني (١)

وبدأ الشاعر يستعيد ذكرياته الفاتنة الجمالية من خلال إحساس هائل
بالمراة

لاأرى فيك وفي عينيك شيئا
بعد أن كنت لديا
قمة فوق ادعاء الزمن
عندما كنت غيبا (٢)

احس الشاعر بإفلاسه العاطفي بعد أن أشبع حواسه خلال المرحلة الماضية
فبدأ يتحدث عن الجنس والمرأة وجمالها الحسى من خلال الماضي وأفعال التذكر :

إذا تصفحت يوما يا بنفسي
هذا الكتاب الذى لا يشبه الكتب
تباركى بحروفي ... كل فاصلة
كتبها عنك يوما ... أصبحت أديا (٣)

ويصل الشاعر إلى قمة إفلاسه حينما يعلن فى قصيدته « الرسم بالكلمات
قائلا :

(١) إلى ساذجة ، قصائد نزار قباني ، ص ٩٢ .

(٢) إلى ميثة ، قصائد من نزار قباني ، ص ٩٨ .

(٣) مدخل ، الرسم بالكلمات ، ص ١١ .

... واليوم أجلس فوق سطح سفينتى
كاللص .. أبحث عن طريق نجاة
وأدير مفتاح الحريم ... فلا أرى
فى الظل غير جماجم الأموات .
أين السبايا ؟ أين ماملكت يدي ؟
أين البخور يذوغ من حجراتى ؟
اليوم تنتقم اليهود لنفسها
وترد لى الطعنات بالطعنات (١)

منذ هذه اللحظة أخذ احساس الشاعر بالجمالية الحسية يقل ، وأخذت
القصيدة عنده تتحول إلى غنائية حزينة ، وبدأ الاحساس بشيخوخة الانفعالات
يدب إلى أشعاره ، فيتحول إلى اهتمامات قلت فيها هذه الحسية الجمالية ،
وغلب على موضوعاتها التبجح فى معالجة الجنس فى يوميات امرأة لامبالية ،
وقصائد متوحشة .

وأصبح الشاعر يتناول الجنس من خلال استرجاع الذاكرة بعد أن
فقدت انفعال اللحظة . فهو من ثم استرجاع حاد ومدقق .

كذلك اتجه إلى محاولة الاقتراب الخارجى فى محاولة للامسته ملامسة
مباشرة وموضوعية فى دفاتر على هامش النكسة ومنشورات فدائية على
جدران اسرائيل ولا غيرها .

* * *

(١) الرسم بالكلمات ، ص ١٥ .

ولا تزال هذه الحسية الجمالية من خلال الاحساس بالمرأة كمصدر أوحده لتفتح الحواس ، اتجاها يجد من يهتم به في العالم العربي من الشعراء ، كما نرى في أعمال رضوان الشهاب (جرار الصيف) وفي الأشعار النثرية التي كتبها محمود السيد وخاصة في قصيدته النثرية الطويلة موناذا دمشق .

* * *

فأبو شبكة وعقل ونزار والشهاب ومحمود السيد شعراء يواجهون العالم بحواسهم ، ومن هنا كان شعرهم صورة عن عالم لا مكان فيه الا للموجودات الحسية . وهم في تناولهم لهذه الموجودات الحسية يرحلون فيها رحلة بحث عن جمال مطلق ، هذا الجمال الذي لا يمكن أن يتوافر الا في المرأة ، ومن هنا عاشت المرأة في حواسهم جسد يمنح اللذة والجمال والخصب . وحينما فقدت المرأة في حس نزار قباني هذا العطاء ، فقدت قصيدته بالتالي هذه الجمالية الحسية مما أدى به إلى أن يتحول إلى موضوعات أخرى يجرب فيها طاقاته الشعرية .

* * *

وهكذا اتجهت القصيدة العربية الحديثة في اطار الموقف الذاتي إلى التعبير عن هذا التجارب الذاتية من خلال مشاعر متنوعة ، فقد اتجهت بعض هذه المشاعر إلى التعبير عن أزمتها من خلال إحساس حاد بالحزن الذي أصبح ظاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية في الشعر الحديث ، فعبرت نازك الملائكة وملك عبد العزيز عن تجاربهم من خلال مشاعر رومانسية جزينة متأثرة دلت على استغراق من الشاعر تين في تفكير ذاتي منطوي

ولكن الحزن بعد هذا استطاع أن يحقق تأصيلا في القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد ابراهيم أبوسنة وحسن فتح الباب ومحمد الجيار ومحمد مهران السيد وعبد الرحمن طهمازى ومسلم الجابرى وبدر شاكر السياب . فاستخدم صلاح عبد الصبور الحزن للتعبير عن الاحساس بالضيق والفشل ، وعبر محمد عبد المعطى حجازى وأبوسنة وحسن فتح الباب والجيار ومحمد مهران السيد وطهمازى والجابرى عن الاحساس بالغربة في المدينة من خلال مشاعر الحزن أيضا ، ووصل بدر شاكر السياب الحزن إلى أن يكون موقفا متسلطا من خلال الاحساس بالموت .

أما المشاعر الذاتية الثانية فقد كانت مساعر اللامتنى كإنسان فتح عينيه على الوجود فوجده لا يستأهل أن يحياه الإنسان . وجده وجودا كثيفا مزعجا لا يبعث الا على الغثيان واليأس وإن على الانسان أن يبحث له عن مخرج . قدم بلندر الحيدرى في أعماله الشعرية هذا الوجود العبثى بطريقة مبعثرة وركز أدونيس على جانب منها فقط خاص بالبحث عن الذات في هذا الوجود العبثى ، وانتهى من بحثه إلى أن على الذات أن تجد نفسها في ذاتها .

أما على الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا ، فقد دارت أبحاثهم حول الموت والحرية كمحورى الوجود العبثى :

إن الانسان لا يستطيع أن يحقق شيئا إلا إذا تحقق من حريته ، ولكن هذه الحرية مكتوب عليها الفشل شأنها شأن أى حقيقة ، إن الحقيقة الوحيدة هي الموت كمصير لا يملك الانسان من أمره شيئا .

وفى اطار هذا الوجود العبثى اتجه محمد عفيفى مطر إلى مزيد من التعرية والادانة لهذا الوجود ، وانتهى إلى أنه لا مخرج أمام الانسان سوى انتظار الموت ومن هذا المنطلق يتحدث خليل حاوى عن طبيعة هذا الانتظار وكيف إنه يجب أن يكون انتظارا من خلال برودة اللامهم .

وينتهى تصور اللامتمنى فى الشعر الحديث بتحديد محمد الماغوط للامتمنى ووجوده ، على إنه فى النهاية وجود بلا موقف أو دليل ، وإن مستقبله يكمن فى قبره الذى ينتظره بمشاعر ثلجية حارة .

ويبقى بعد هذا الجانب الثالث من مشاعر الموقف الذاتى الذى خاضته القصيدة العربية الحديثة ، وهى مشاعر الحسية الجمالية من خلال الاحساس بالمرأة فى أعمال اليأس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قبانى ورضوان الشهال ومحمود السيد ، هذه الأعمال التى واجه شعراؤها العالم من خلال حواس نهمة شبقة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية ، كما تتجسد فى المرأة ، وأثر هذا كله على مستوعبات الذات الحسية ، وعلى انفعالاتها كذلك .

خاتمه

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن المقصود بلغة الشعر هنا طاقة القصيدة الشعرية الإبداعية وإمكاناتها الفنية ، والتي تشمل إذا ما حاولنا أن نخضعها لتحليل تفصيلي على الصور الشعرية والصور الموسيقية والتجربة البشرية :

* * *

لقد حاول البحث في الباب التمهيدي الأول أن يحيط احاطة سريعة بالموقف الشعري عامة ، من خلال الوقوف على مفهوم المصطلح في الكلاسيكية الغربية والعربية وأثر هذا المفهوم على الشعر العربي الحديث ، خاصة في مرحلة الاحياء والكلاسيكية الجديدة كما تسمى في شعر شوقي ومدرسته .

ورأينا كيف أن فلسفة القصيدة الكلاسيكية قد اعتمدت على أسس حسية موضوعية جعلت من وظيفة الشعر الإمتاع والإفادة ومن طبيعته التشكيلي الخارجي من خلال مفهوم للصنعة يعتمد على الأشكال الجاهزة والقواعد المعروفة .

ورأينا بعد ذلك كيف اتجه الشعر الحديث منذ الثورة الرومانسية إلى تغيير هذا المفهوم وبالتالي الاحساس الجمالي لفلسفة التذوق الشعري ، ثم رأينا كيف انتهى هذا الموقف الشعري في القصيدة الشعرية الحديثة متأثرا بالعصر وما يدور فيه من صراعات وما تحقق له من إنجازات مادية تركت بصماتها على الاتجاهات الشعرية الحديثة التي حاولت أن تعبر عن موقف الذات من هذا الوجود الخارجي من جهة ، وعن نفسها من جهة أخرى .

أما بالنسبة للموقف الشعري في القصيدة العربية الحديثة ، فقد حاول للبحث أن يحيط به من خلال تناوله لقضايا الصراع بين القديم والجديد والنهضة

الأدبية الحديثة ، وموقف أنصار الجديد والقديم من التراث وما تمخض عنه من قضايا تتعلق بمفهوم التقليد والتجديد والمعاصرة ، ثم الحديث عن ثورة القصيدة العربية الحديثة والعوامل التي أدت إلى هذه الثورة ، ومظاهر هذه الثورة وتحديداتها .

ولقد كانت هذه المباحث تصويراً عاماً للموقف الشعري كبداية تمهيدية لدراسة موضوع لغة الشعر العربي الحديث كموضوع يتعلق بالشعر وقضاياها

ولما كان مصطلح اللغة الشعرية من المصطلحات التي قد تثير مفاهيم عديدة متباينة فقد رأى الباحث في بابه التمهيدي الأول كذلك أن يحدد مصطلحه النقدي حتى تتضح الصورة منذ البداية ، فتناول في هذا الفصل الخاص بتحديد المصطلح النقدي ، الحديث عن التجربة الشعرية أولاً كتجربة فنية من وجهة نظر جمالية حاول أن يلخص فيها جهود النقاد وفلاسفة علم الجمال ، وأن يشترك في هذه المحاولة بالمناقشة والاستنتاج وانتهى إلى أن التجربة الشعرية تجربة فنية تعنى بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة الشعرية

أما عن مكونات هذه التجربة الشعرية فهو موضوع لغة الشعر الذي رأيناه مصطلحاً على مكونات العمل الشعري من الفاظ وصور شعرية ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل موقف الشاعر من ذاته ومن وجوده .

وبانتهاء الباب الأول التمهيدي دخل البحث في مجال دراسته الأصلية ، وهو دراسة لغة الشعر العربي الحديث في نصف القرن الأخير دراسة فنية جمالية تطبيقية تهتم قبل كل شيء بالعمل الشعري ، وتحاول أن تستخلص من هذا العمل الخصائص الفنية والبشرية للغة الشعرية .

بدأت الدراسة كما رأينا بباب عن الخيال والصورة الشعرية، درست في فصله الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثر هذا التطور في الصورة الشعرية ، فتعرفنا على الخيال وتطوره في الشعر الغربي ، وعلى الخيال والصورة في القصيدة العربية الكلاسيكية والرومانسية .

وانتهى البحث بصدد حديثه عن تطور الخيال في الشعر الغربي إلى أن النظرة الكلاسيكية الغربية أهملت شأن الخيال ، وبالتالي أثره في الصورة لأنها كانت نظرة تعتمد على الوضوح والنظام .

ولكن التصيدة الشعرية لم تلبث أن حققت تغييرا كبيرا في مفهومها باعتمادها اعتمادا كبيرا على الخيال منذ الثورة الرومانسية ، التي حطمت الوضوح والنظام وألغت كل سيطرة للعقل وما يرتبط به من تنظيم ووضوح ومنطقية .

وتتبع البحث رحلة تطور الخيال منذ الثورة الرومانسية ، ووقف وقفة متأنية بصدد الحديث عن موقف كولردج من الخيال والصورة الشعرية باعتباره من أهم المعالم التي أثرت في الفلسفة الجمالية للخيال والصورة في الفن الحديث .

ثم تتبع البحث الخيال حتى وصل إلى مفهومه في الشعر الحديث كقوة خلق تعتمد على الحرية الإبداعية المطلقة ، وكقوة تجمع بين أمور متباعدة تعتمد أكثر ما تعتمد على الواقع الذاتي في سيولة وحرية وانطلاقه .

ولم يكن الموقف الكلاسيكي في القصيدة العربية — كما رأينا — يختلف كثيرا عن الموقف الكلاسيكي في القصيدة الغربية . فقد انتهى هذا الموقف إلى مجموعة قواعد تنظيمية كما انتهى البحث ، تتلاقى في فلسفتها العامة مع القواعد الكلاسيكية الغربية .

لقد اعتبرت الكلاسيكية العربية - كما انتهى البحث - الصور الشعرية صوراً زائدة خارجية، القصد منها الإضافة أو التأكيد أو التزيين، فكان هذا يعنى ببساطة أن الامتزاج بين الذات والموضوع في هذه الفلسفة الشعرية غير مطلوب، حيث ظلت معطيات الواقع الخارجى فى الغالب صوراً محدودة يتم نسجها خارج الوجدان المدرك، فغلب عليها من ثم الحسية الخارجية المنفصلة. وحينما حدثت الثورة الرومانسية فى القصيدة العربية الحديثة منذ بداية الثلث الأول من هذا القرن الأخير، كانت البداية ثورة مبادئ نظرية نادى بأغلب مانادى به الرومانسيون الغربيون، من الاعتماد على الخيال والعاطفة والتزام الوحدة العضوية والتعبير عن الوجدان. . . إلى آخر هذه المباحث. ولم تستطع القصيدة العربية أن تتمثل هذه المبادئ إلا بعد جيل تال استطاع أن يهضم أكثر فلسفة التذوق الجديدة التى دعا إليها المازنى والعقاد وشكرى. وهكذا اتجه شعراء المهجر وأبولو وامتدادهما فى العالم العربى إلى تأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة فى وجدان الذوق العربى بما اعتمدت عليه من افراط فى الخيال، ومن مطاوعة القصيدة الشعرية للتجربة النفسية ومن الاعتماد على الذات والتعبير عنها وإن فهمت الذات بمعنى الشخصية، ومن الاعتماد على الإيحاء والرمز.

كانت هذه الصورة العامة للخيال وللصورة الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة حتى الخمسينيات. ومنذ أن بدأت القصيدة الشعرية العربية تجاربها الجديدة فى الخيال والصورة وفى مكونات اللغة الشعرية فى محاولة الشاعر للوصول بتجربته الفنية إلى الجدة والمعاصرة، أحدثت القصيدة الشعرية الجديدة تغييرات جوهرية فى فلسفة التذوق الشعرى، وفى مفهوم الخيال الشعرى والصورة الشعرية بنحو خاص

فقد رأينا أنها قد اعتمدت منذ البداية على خيال حدسى لا يهتم بالمكونات الخارجية الا على اعتبارها الرموز الانفعالية للصورة الذاتية ، واستطاع الشاعر العربى الحديث أن يحقق خلال اعتماده على هذا الخيال بناء وجود فنى مستقل يستمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية فقط .

كذلك رأينا كيف أن الشاعر العربى الحديث فى تجربته هذه المعاصرة قد اتخذ الخيال الشعرى الحدسى هذا وسيلة للكشف والاهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة ، فتحولت الصورة الشعرية إلى صورة نفسية انفعالية وتحول عالم التجربة الشعرية إلى عالم يموج بالألوان والأضواء والاصوات والرموز المتداخلة .

وهكذا تحولت الصورة الشعرية الجديدة إلى غابة من الرموز الذاتية الداخلية والأسطورية ، وامتألت بالاصوات التاريخية والأسطورية لتمثيل أبعاد نفسية طويلة وعريضة ومتعددة ، مما أدى إلى سيطرة الغموض على الصورة الشعرية ، واتجاه القصيدة الشعرية العربية إلى الدرامية فى البناء والتكوين .

بعد هذا انتقلنا إلى الجانب الثانى من جوانب لغة الشعر العربى الحديث وهو الصورة الموسيقية .

فى البداية حددنا المفهوم من الصورة الموسيقية ، وقلنا إن المقصود بالصورة الموسيقية فى الشعر ، البناء الموسيقى بما يشمله من موسيقى تركيبية وهى الموسيقى الخارجية التى نراها فى الأوزان والقوافى ، وموسيقى تعبير داخلية تعتمد على التناسب الصوتى للكلمات بطريقة تمكن هذه الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نظام ممكن .

ومن خلال دراستنا لجماليات الصورة الموسيقية رأينا أنها تعتبر من أهم جوانب اللغة الشعرية لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالانفعال الشعري مباشرة .

وحتى نستطيع أن نعى جيداً تجارب القصيدة الجديدة مع الصورة الموسيقية ، كان علينا أن نرى تطور الصورة الموسيقية في القصيدة العربية.

ومن خلال هذا تتبع اتضح لنا أن القصيدة الكلاسيكية ركزت اهتماماتها على الموسيقى التركيبية الخاصة بالوزن والقافية ، إلى جانب بعض التلوين الموسيقي الداخلي الذي لم يلتفت إليه النقاد الكلاسيكيون حيث ركزوا أبحاثهم حول قضايا الأوزان الشعرية أو البحور كما سموها ، وحول القافية . ورأينا كذلك من خلال بحثنا في الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الكلاسيكية أنها صورة تميزت بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالي الحركات والسكنات في المقاطع والالتزام بالوحدة الموسيقية العامة المتكررة في هذا التابع المألوف .

لقد كانت - كما رأينا - صورة حسية خارجية ، فكانت بهذا صدى للخيال الحسي الذي سيطر على القصيدة العربية الكلاسيكية كما رأينا في تناولنا للصورة الشعرية .

ورأينا بعد هذا كيف أن الصورة الموسيقية للقصيدة العربية قد شهدت حركات ثورية كثيرة ومتوالية بدأت منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسي وتمثلت في الالتجاء إلى مجزوعات ومشطورات البحور ، ومحاولة التنويع في القوافي التي بلغت قممها في الموشحات ، وتجريب أوزان جديدة كذلك ، هي تلك التي عرفت بأوزان المولدين ، وحركة البديع التي بدأت كظاهرة منذ

مسلم بن الوليد وترعّمها أبو تمام كمحاولة لخلق تنوع موسيقى داخلى إلى جانب جانب موسيقى البحور المألوفة .

ثم تعرفنا بعد ذلك على الصورة الموسيقية فى ثورة المدرسة الرومانسية على الصورة التقليدية ، وذلك من خلال مبادئ مدرسة الديوان وتطبيقات شعراء المهجر وأبولو ، وامتداد المدرسة بعد ذلك .

ورأينا فى النهاية أنها كانت تقريبا محاولات يغلب عليها السطحية ، فقد دارت داخل الاطار التقليدى ، لاهتمام الرومانسين بالتغير فى المضمون أكثر من اهتمامهم بالتغير فى الشكل — مع إيمانهم بضرورة هذا التغير — ولأن هذا التغير فى التكوين الموسيقى يحتاج إلى أجيال من التذوق والتعود على الأشكال الموسيقية المغايرة .

إلا أن القصيدة العربية الحديثة — كما رأينا — استطاعت من خلال الثورة الرومانسية أن تحقق نجاحا لا بأس به فى الاعتماد على موسيقى التعبير إلى جانب الموسيقى التركيبية واعطائها مزيدا من الأهمية والاهتمام .

وظل الامر على هذا النحو من التجريب والتردد حتى ولدت حركة الشعر الجديد منذ الخمسينيات ، كحركة شعرية جديدة حررت الشكل الموسيقى من كل شرط أو قالب سابق كما حررت الصورة الشعرية على النحو الذى رأيناه من قبل .

تناولنا فى البداية بشكل تاريخى حركة الشعر الجديد — مع احساسنا بسخافة هذا المنهج أثناء بحث المسائل الجمالية الفنية — فتعرفنا على الحركة وأهم مادعت إليه من ناحية التجديد فى الصورة الموسيقية .

وانتهينا من هذا الجزء التاريخي إلى هذه الحقيقة التي قررناها من أن القصيدة الشعرية الجديدة تحاول أن تصبح صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتفرق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة..

لم تستطع القصيدة العربية الجديدة أن تصل إلى هذه النتيجة كما رأينا إلا من خلال ثلاثة أجيال من الشعراء ، أخذوا يجربون ويجربون في صورهم الموسيقية ، وكان من نتيجة تجاربهم هذه ما رأيناه من إعادة توزيع البحور التقليدية في ظل المحافظة على الجانب التقليدي فيها ، في محاولة لتغيير الإيقاع الموسيقي الذي روعى فيه أن يتناسب في قراءته المعادة توزيعها مع الحجم الصوتي والتطور الانفعالي .

وكان من نتيجة هذه التجارب الاعتماد على موسيقى التفعلية وهجر الأوزان العروضية ، فاعتمدوا على تفعلية أو أكثر في القصيدة من غير أن تخضع القصيدة لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج في استخدام التفعلية أو التفاعيل .

وقد أتاحت موسيقى التفعلية هذه للشاعر الحديث كما رأينا امكانية واسعة للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ، كان آخرها الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضه الدفقة الشعرية الانفعالية .

أما بالنسبة للقافية فقد ارتبطت في التشكيل الموسيقي الجديد بالحركة النفسية فأصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والنفسي كما أدركها الشاعر ، بخلاف القافية في الشكل الموسيقي التقليدي التي ارتبطت كما سبق ورأينا بالأساس الموسيقي الذي قام عليه هذا الشعر .

وكان من نتائج تجارب شعراء العرب الجدد أيضا قصيدة النثر كتعبير شعري جديد أصبح يعتمد في صورته الموسيقية على شكل من الايقاع النفسى ، فقد ألغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة في كل اشكالها ، وأصبحت تعتمد على الايقاع الذاتى الخاص الذى تبدى كإيقاع حدسى ندركه خلال ادراكنا للتجربة الشعرية .

وفي نهاية حديثنا عن الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية الحديثة تحدثنا عن موسيقى التعبير فى القصيدة الحديثة والتي كانت من أهم المنجزات الجمالية التى أكدتها القصيدة الحديثة .

وقد رأينا من خلال دراستها عند أكثر من شاعر أنها برزت كشكل موسيقى أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية بما تخلقه من إحياءات موسيقية ، استخدمت الكلمة كدلالة وكصوت انفعالى ، كما اهتمت بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال .

* * *

بعد هذا انتقل البحث إلى تناول الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر العربى الحديث فى نصف القرن الاخير كما أوضح من قبل ، وهو التجربة البشرية . فرأينا فى تحديدنا للتجربة البشرية أن المقصود بها مضمون العمل الشعرى بما فيه من أفكار وقضايا ومواقف وبما يشتمل عليه من رؤية خاصة كانت أم عامة ، ورأينا كيف أن التجربة البشرية تعتبر جزءا متما للغة الشعر إلى جانب الصورة الشعرية والصورة الموسيقية . فالباحث فى لغة الشعر ، لا يستطيع بحال من الاحوال أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية كجانب من جوانب هذه اللغة الشعرية .

واستنتجنا من تناولنا للتجربة البشرية ، أن التجربة الكلاسيكية اهتمت بالتعبير عن الحياة العامة الظاهرة تعبيراً تسجيلياً ، على حين اهتمت التجربة الرومانسية بالذاتية في التعبير عن المشاعر والوجدان والأحاسيس الخاصة .

أما تجربة الشعر الجديد ، كتجربة تعيش وجدان العصر وتعنى كل محتوياته فقد رأيناها تجربة متعددة وجوه الرؤيا الشعرية ، ومتسعة لكل أطر الحياة العربية الحديثة ؛ الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية ، فاستطاعت بهذا أن تحقق تحررها واستقلالها ، وأن تعين بالتالى على اكتشاف الذات العربية ، وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها .

وعندما تناولنا التجربة البشرية للشعر الجديد بالتفصيل الأكثر ، وجدناها تتباين إلى موقفين ؛ الموقف الاجتماعى الذى نشأ نتيجة احتكاك الشاعر أكثر بمشكلات الحياة التى يعيشها وادركه لخطورة الدور الذى يقوم به ازاء هذه المشكلات . والموقف الذاتى الذى جاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود فى مواجهتها لنفسها . وفى مواجهتها للوجود الخارجى .

وعندما تحدثنا عن الموقف الاجتماعى فى التجربة البشرية فى لغة الشعر العربى الحديث رأينا أن موقف شعراء هذا الاتجاه قد تباين تبعاً لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصدر عنهم .

وقد نتج عن هذا التباين أن أخذ هذا الموقف الاجتماعى طابع الثورية المتحمسة عند سليمان العيسى ، يوسف الخطيب ومحمد الفيتورى ومعين بسيسو وأن يأخذ طابعاً أكثر التزاماً فى حماسه الانفعالى هذا عند شعراء المقاومة أمثال سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد . وقد تطور هذا الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرقاوى ومحيى الدين فارس وسعدى يوسف

وأمل دنقل ، ليصل إلى شكله المتكامل في الدعوة إلى الحرية الاجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب البياتي .

هكذا تطور الموقف الاجتماعي في القصيدة العربية الحديثة من مجرد الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة إلى تحقيق موقف إيدلوجي واضح يعتمد على الحرية الاجتماعية .

أما الموقف الذاتي فقد ضم في الواقع عددا من المشاعر الذاتية ، فقد سيطر الإحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كآثر متبقى من الآثار الرومانسية فتحول إلى أن يكون هما حياتيا سيطر على تجارب شعراء كنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي ومحمد أبو سنة وبدر شاكر السياب ، مع تفاوت في هذا الإحساس بالحزن في بواعثه ونتائجه ، وقد مثلت مشاعر الحزن هذه وجها من وجوه مشاعر الموقف الذاتي .

أما الوجه الثاني فكان في مشاعر اللامتنى الذي ضم أغلب شعراء الموقف الذاتي مثل بلندر الحيدري وأدونيس وعلى الجندی ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقي أبوشقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبر إبراهيم جبرا ومحمد عيفني مطر وخليل حاوي ومحمد الماغوط .

أما الوجه الثالث من وجوه الموقف الذاتي فتمثل في مشاعر الحسية الجمالية في المرأة والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قباني ورضوان الشهاب ومحمود السيد ، وعبد الخالق فريد .

لقد اتجه شعراء الحزن إلى التعبير عن تجاربهم من خلال إحساس حاد بالحزن الذي أصبح ظاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية في الشعر الحديث .

على حين اهتم الشعراء اللامتمون بتجربة اللامتمى كإنسان فتح عينيه على الوجود فوجده لا يستأهل أن يحياه الانسان ، وجده وجودا كثيفا مزعجاً لا يبعث إلا على اللانتماء .

أما أصحاب الحسية الجمالية ، فقد واجهوا العالم من خلال حواس نهمة شبة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية كما تتجسد في المرأة ، وتتناول أثر هذا كله على الانفعالات الذاتية .

وبهذا يكتمل للبحث جوانبه التي حددت له من قبل .

أهم المراجع والمصادر

أولا :

المراجع

أ - المراجع العربية :

- ١ - الدكتور ابراهيم أنيس : دلالة الالفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ط . الأولى ، القاهرة ١٩٥٨ .
- ٢ - موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ط - الرابعة ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
- ابراهيم - حافظ : ٣ - (مترجم) أحلام اليقظة ، تأليف ، الدكتور جورج هنرى جرين ، مطبعة لجنة البيان العربى ، القاهرة .
- ٤ - تيارات أدبية بين الشرق والغرب ، الدكتور ابراهيم سلامة : مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٥٧
- ٥ - الشعر والفنون الجميلة ، دار المعارف الدكتور ابراهيم العريض : القاهرة ١٩٥٢ .
- ٦ - حساد الهشيم ، الدار القومية للطباعة المازنى والنشر ، القاهرة ١٩٦١
- ٧ - الشعر غاياته ووسائله ، مطبعة البسفور القاهرة ١٩١٥ .
- ٨ - الديوان فى الأدب والنقد (بالاشتراك مع عباس العقاد) مطبعة الشعب ، ط الثالثة ، القاهرة

- أبو الحسن القيروانى : ٩ - العمدة فى صناعة الشعر ، ط . حجازى
(ابن رشيق) - القاهرة ١٩٣٤ .
- أبو عبد الله بن محمد بن : ١٠ - الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ،
عمران (المرزبانى) المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣ هـ .
- أبو عثمان عمر بن بحر : ١١ - البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندوبى
(الجاحظ) المكتبة التجارية ، ط . - الرابعة -
القاهرة ١٩٥٦ .
- ١٢ - الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ،
القاهرة ١٩٤٧ .
- أبو الفرج قدامة بن جعفر : ١٣ - نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ .
- أبو القاسم الشاذلى : ١٤ - الخيال فى الشعر عند العرب ، مطبعة
العرب ، تونس ١٩٣٠ .
- أبو هلال العسكري : ١٥ - الصناعتان ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .
- الدكتور احسان عباس : ١٦ - بدر شاكر السياب ، دراسة فى حياته
وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ،
١٩٦٩ .
- ١٧ - (مترجم) كتاب الشعر لأرسططاليس ،
دار الفكر العربى ، القاهرة .
- ١٨ - فن الشعر ، دار الثقافة ، ط . الثالثة
بيروت ..
- أحمد ابراهيم الشريف : ١٩ - الحتم والحرية فى القانون العلمى ، دار
الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٧٢ .

- أحمد أمين : ٢٠- زعماء الاصلاح ، القاهرة ١٩٢٩ .
- الدكتور أحمد حمدي : ٢١- (مترجم) مبادئ الفن ، تأليف روبين محمود جورج ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٦
- الدكتور أحمد زكي : ٢٢- النقد الأدبي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .
- الدكتور أحمد ضيف : ٢٣- مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، القاهرة ١٩٢١ .
- الدكتور أحمد عزت : ٢٤- (مترجم) محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ؛ تأليف فرويد ، مكتبة الانجلو راجح القاهرة .
- امطانيوس ميخائيل : ٢٥- دراسات في الشعر العربي الحديث ، منشورات المكتبة العصرية . ط . الأولى بيروت ١٩٦٨ .
- الدكتور أمين العيوطي : ٢٦- (مترجم) معنى الواقعية تأليف جورج لوكاتش ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- أنس داود : ٢٧- التجديد في شعر المهجر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٥١ .
- أنطون غطاس كرم : ٢٨- الرمزية في الأدب العربي الحديث دار الكشف ، بيروت ١٩٥١ .
- أنور الجندی : ٢٩- نزعات التجديد في الأدب العربي ، القاهرة ١٩٥٧ .

أنيس الخورى المقدسى : ٣٠- الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث ، دار العلم للملايين ، ط . الثالثة . بيروت ١٩٦٣ .

أنيس زكى حسن : ٣١- (مترجم) اللامتمى ، دراسة تحليلية لأمراض البشر فى القرن العشرين ، تأليف كولن ولسون ، دار العلم ، للملايين ، ط . الأولى ، بيروت ١٩٥٨
الدكتور تمام حسن : ٣٢- مناهج البحث فى اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .

جبرا ابراهيم جبرا : ٣٣- (مترجم) الأسطورة والرمز ، لمجموعة من النقاد ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣ .

حازم القرطاجنى : ٣٤- منهاج البلغاء ، تحقيق ابن الحوججة ، دار الكتب الشرقية ، تونس .

حامد عبد القادر : ٣٥- علم النفس الأدبى ، لجنة البيان العربى ، القاهرة ١٩٤٩ .

حسن توفيق : ٣٦- اتجاهات الشعر الحر ، الهيئة المصرية ، العامة ، القاهرة ١٩٧٠ .

الدكتور حسن ظاظا : ٣٧- اللسان والإنسان ، مدخل إلى معرفة اللغة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١

د. حسن عباس صبحى : ٣٨- الصورة فى الشعر السودانى ، وزارة

الثقافة والإعلام ، المجلس القومي لرعاية
الآداب والفنون — الخرطوم .

الدكتور حسن عون : ٣٩- (مترجم) نظرية الأنواع الأدبية ،
تأليف فنسان ، ط مطبعة رويال ،
الاسكندرية .

الدكتور حلمي مرزوق : ٤٠- تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث
في مصر في الربع الأول من القرن
العشرين ، ط . الأولى — دار
المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ .

خالدة سعيد : ٤١- (مترجم) عصر السريالية ، تأليف ،
والاس فاولي ، مؤسسة فرنكلين
للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٧ .

الدكتور درويش الجندى : ٤٢- الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة ،
نهضة مصر ، القاهرة .

الدكتور رشاد رشدي : ٤٣- مذاهب النقد الأدبي ، بالاشتراك مع
آخرين ، الدار القومية — القاهرة .

الدكتور زكريا إبراهيم : ٤٤- فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة
مصر . القاهرة .

٤٥- مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة

الدكتور زكي المحاسني : ٤٦- نظرات في أدبنا المعاصر ، الدار القومية
القاهرة ١٩٦٠ .

ر.ز. كي جيب محمود : ٤٧- (تعريب) فنون الأدب ، تأليف ه. ب
تشارلتون ، لجنة التأليف والترجمة
والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

سالم نصار : ٤٨- (مترجم) العبث ، تأليف البير كامو
دار الاتحاد ، بيروت .

سامى الدروبي : ٤٩- (مترجم) المحمل فى فلسفة الفن ،
تأليف بندتو كروتشة ، دار الفكر
العربي ، القاهرة ١٩٤٧ .

٥٠- (مترجم) مسائل فلسفة الفن المعاصر ،
تأليف ج.م جويو ، دار الفكر العربي
القاهرة ١٩٤٨ .

سامى الكيالى : ٥١- الأدب المعاصر فى سورية ، دار ،
المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور سعد مصلوح : ٥٢- (مترجم) حركات التجديد فى موسيقى
الشعر العربي الحديث ، تأليف س .
مورية ، عالم الكتب مصر ١٩٦٩ .

الدكتور سلمى الخضراء : ٥٣- (مترجم) الشعر ، تأليف لويز بوجان
الجيوسى
دار الثقافة ، بيروت ١٩٦١ .

٥٤- الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله
بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية ،
المجلد الرابع — العدد الثانى (يوليو ،
أغسطس ، سبتمبر ١٩٧٣) .

سليم البستاني : ٥٥- الالياذة (المقدمة) مطبعة الهلال ،
القاهرة ١٩٠٤ .

الدكتور سيد نوفل : ٥٦- البلاغة العربية في دور نشأتها ، مكتبة
نهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٨ .

د. شكرى محمد عياد : ٥٧- البطل في الأدب والأساطير ، دار
المعرفة ، ط الأولى ، القاهرة ، ١٩٥٩
٥٨- الأدب في عالم متغير ، الهيئة المصرية
العامة ، القاهرة ١٩٧١ .

الدكتور شوقي ضيف : ٥٩- دراسات في الشعر العربي المعاصر ،
مكتبة الحانجي ، القاهرة .

٦٠- شوقي شاعر العصر الحديث ، دار
المعارف ، مصر .

٦١- فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف
مصر ١٩٧١ .

٦٢- النقد ، دار المعارف ، سلسلة فنون
الأدب العربي ، مصر .

صالح جودت : ٦٣- ناجى حياته وشعره ، مطبوعات المجلس
الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة
١٩٦٠ .

صلاح عبد الصبور : ٦٤- قراءة جديدة لشعرنا القديم ، دار
الكاتب العربي للطباعة والنشر -
القاهرة ١٩٦٨ .

- ٦٥- ماذا يبقى منهم للتاريخ ، دار الكاتب
العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .
- صالح لبكى : ٦٦- لبنان الشاعر ، منشورات الحكمة ،
بيروت ١٩٥٤ .
- طاهر الطناحي : ٦٧- حياة مطران ، المؤسسة المصرية العامة
للتأليف ، القاهرة ١٩٦٥ .
- الدكتور طه الحاجري : ٦٨- في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ،
مطبعة رويال ، الاسكندرية ١٩٥٢
- الدكتور طه حسين : ٦٩- حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة
١٩٦٠ .
- عباس محمود العقاد : ٧٠- ابن الرومي ، حياته من شعره ، دار
الكتاب العربي ط - السادسة ، بيروت
١٩٦٧ .
- ٧١- ساعات بين الكتب ، مطبعة السعادة ،
ط ، الثالثة القاهرة ١٩٥٠ .
- ٧٢- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي
مكتبة النهضة المصرية ، ط . الثانية ،
القاهرة ١٩٥٠ .
- ٧٣- مطالعات في الكتب والحياة ، مطبعة
الاستقامة ، ط . الثانية ، القاهرة .

عبد الجبار داود البصرى : ٧٤- مقال فى الشعر العراقى الحديث ،
المؤسسة العامة للصحافة ، دار الجمهورية
بغداد ١٩٦٨ .

الدكتور عبد الرحمن : ٧٥- فن الشعر لأرسطو مع الترجمة العربية
بدوى
القديمة ، ترجمة وتحقيق ، مكتبة نهضة
مصر - القاهرة ١٩٥٣ .

عبد العزيز الدسوقي : ٧٦- جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ،
معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٠

الدكتور عبد الغفار : ٧٧- (ترجمة بتصرف) ثورة الشعر الحديث
مكاوى
من بودلير إلى العصر الحاضر الجزء
الأول (الدراسة) تأليف هوجو فردريتش ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة
١٩٧٢ .

الدكتور عبد القادر : ٧٨- قضايا ومواقف - الهيئة المصرية العامة
القط
للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

عبد القاهر الجرجاني : ٧٩- أسرار البلاغة ، المكتبة التجارية الكبرى
- القاهرة .

٨٠- دلائل الاعجاز ، ط . المنار - القاهرة

عبد الله بن مسلم (ابن : ٨١- الشعر والشعراء - ط . دار إحياء
قتيبة)
الكتب العربية ، القاهرة .

- عبد الله الركيبي : ٨٢- دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث ، الدار القومية — القاهرة .
- عربية توفيق لازم : ٨٣- حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث ، مطبعة الإيمان ، بغداد ١٩٧١ .
- الدكتور عز الدين اسماعيل : ٨٤- الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، ط. الثالثة ، القاهرة ١٩٧٤ .
- ٨٥- الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربي — القاهرة ١٩٦٧ .
- الدكتور عزمى سلام : ٨٦- لدفيج فنجشتين ، دار المعارف بمصر القاهرة .
- عصام محفوظ : ٨٧- دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني ، ط الأولى بيروت ٣ ١٩ .
- الدكتور عفيف البهنسي : ٨٨- دراسات نظرية في الفن العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ .
- علي الجندي : ٨٩- فن الإسجاع ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
- ٩٠- فن التشبيه ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٢ .

- الدكتور على عبد الواحد وافي : ٩١- فقه اللغة ، لجنة البيان العربي ، ط .
الخامسة القاهرة ١٩٦٢ .
- عمر الدسوقي : ٩٢- في الأدب الحديث ج ١ ، ط . الثانية
القاهرة ١٩٥٠ ج ٢ ط الأولى ، القاهرة
١٩٥٠ .
- العوضي الوكيل : ٩٣- الشعر بين الجمود والتطور ، الدار
القومية للطباعة ، القاهرة ١٩٦٤ .
- ٩٤- العقاد والتجديد في شعر ، دار الكاتب
العربي ، القاهرة ١٩٦٧ .
- الدكتور فائق متى : ٩٥- اليوت ، دار المعارف بمصر ، القاهرة
١٩٦٦ .
- فؤاد كامل : ٩٦- (مترجم) الفلسفة الفرنسية من ديكرت
إلى سارتر ، تأليف جان فال ، دار ،
الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .
- الدكتور لطفي عبد البديع : ٩٧- الشعر واللغة ، مكتبة النهضة — ط أولى
— القاهرة ١٩٦٩ .
- الدكتور لويس عوض : ٩٨- الاشتراكية والأدب ، دار الآداب ،
ط . الأولى ، بيروت ١٩٦٣ .
- ٩٩- (مترجم مع دراسة) فن الشعر لهوراس
الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٠
- ماجد أحمد السمراي : ١٠٠- نازك الملائكة ، الموجة القلقة ، منشورات
وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٥

مارون عباد : ١٠١- مجددون ومجترون ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٤٨ .

الدكتور ماهر حسن : ١٠٢- (مترجم) أزمة الشعر المعاصر ، تأليف راندل جاريل ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة
مجاهد عبد المنعم مجاهد : ١٠٣- (مترجم) الواقعية في الفن ، تأليف ، سيدنى فنكلشتين ، الهيئة المصرية العامة - القاهرة ١٩٧١ .

محمد ابن أحمد : ١٠٤- عيار الشعر ، تحقيق الدكتور طه (ابن طباطبا)
الحاجرى ، ومحمد زغلول سلام ، شركة فن الطباعة ، القاهرة ١٩٥٦ .

محمد خلف الله أحمد : ١٠٥- معالم التطور الحديث في اللغة العربية وآدابها ، دار احياء الكتب العربية - القاهرة .

الدكتور محمد زكى : ١٠٦- الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، الهيئة العشماوى
المصرية العامة ، ط. الثانية ، الاسكندرية ١٩٧٤ .

١٠٧- قضايا النقد الأدبى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ١٩٧٥ .

محمد صالح الجابرى : ١٠٨- الشعر التونسى المعاصر خلال قرن ، الشركة التونسية للتوزيع - تونس ، ١٩٧٤ .

الدكتور محمد الصادق : ١٠٩- الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي
عفيفي الحديث ، دار الكشف ط . الأولى-
بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد عبد : ١١٠- في النقد الأدبي الحديث ، مطبعة دار
الرحمن شعيب التأليف ، القاهرة ١٩٦٧ .
الدكتور محمد علي : ١١١- فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،
أبوريان الدار القومية - ط . الأولى - القاهرة
١٩٦٤ .

الدكتور محمد غنيمي : ١١٢- الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ،
هلال . القاهرة .

١١٣- النقد الأدبي الحديث ، مصادره الأولى
تطوره ، فلسفاته الجمالية ومذاهبه ،
دار ومطابع الشعب ط . الثالثة -
القاهرة ١٩٦٤ .

الدكتور محمد محمد : ١١٤- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ،
حسين ج١ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٤ .
ج٢ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مصايف : ١١٥- جماعة الديوان في النقد ، نشر مطبعة
البعث ، قسطنطينية ، الجزائر ١٩٧٤
الدكتور محمد مصطفى : ١١٦- دراسات في الشعر والمسرح ، دار
المعرفة ، القاهرة ١٩٦٠ .
بدوى

١١٧- (مترجم) الشعر والتأمل ، تأليف

روستريفورهاملتون ، المؤسسة المصرية

العامة ، القاهرة ١٩٦٣ .

١١٨- (مترجم) العلم والشعر ، تأليف إ.أ.

رتشاردز ، مكتبة الأنجلو المصرية -

القاهرة .

١١٩- كولردج ، دار المعارف بمصر ، القاهرة

١٢٠- (مترجم) مبادئ النقد الأدبي ، تأليف

رتشاردز ، المؤسسة المصرية - القاهرة

١٩٦٣ .

١٢١- مختارات من الشعر العربي الحديث ،

دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد مصطفى : ١٢٢- تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ،

هدارة

دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٢ .

١٢٣- مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ،

القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مندور : ١٢٤- خليل مطران ، مطبعة دار الهنا ،

القاهرة ١٩٥٤ .

١٢٥- الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة

الأولى ، معهد الدراسات العربية ،

القاهرة ١٩٥٥ .

١٢٦- الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة ،

الثانية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٥٧
١٢٧- فن الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة ١٩٧٤ .

١٢٨- في الأدب والنقد ، لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، ط . الثالثة - القاهرة
١٩٥٦ .

الدكتور محمود الربيعي : ١٢٩- في نقد الشعر ، دار المعارف مصر -
١٩٦٨ .

الدكتور محمود السعدان : ١٣٠- علم اللغة ، مقدمة إلى القارئ العربي ،
دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .
١٣١- اللغة والمجتمع ، رأى ومنهج ، المطبعة
الاهلية ، بنغازي ١٩٦٨ .

محي الدين صبحي : ١٣٢- نزار قباني شاعرا وإنسانا ، دار الآداب
ط . الأولى ، بيروت ١٩٥٨ .

مختار الوكيل : ١٣٣- رواد الشعر الحديث ، مطبعة الكلمة ،
القاهرة ١٩٥٣ .

الدكتور مصطفى سويف : ١٣٤- الأسس النفسية للابداع الفني في
الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ،
ط . الثالثة - القاهرة ١٩٧٠ .

مصطفى صادق الرافعي : ١٣٥- تحت راية القرآن ، مطبعة الاستقامة ،
ط . الثالثة ، القاهرة ١٩٥٣ .

مصطفى صفوت : ١٣٦- (مترجم) تفسير الاحلام تأليف ،
سيجموند فرويد ، دار المعارف بمصر

مصطفى عبد اللطيف : ١٣٧- أدب الطبيعة ، القاهرة ١٩٣٧ .
السحرتى

١٣٨- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث
ط . المقتطف ، القاهرة ١٩٤٨ .

١٣٩- شعر اليوم ، ط . ممفيس ، القاهرة ،
١٩٥٧ .

مصطفى ماهر : ١٤٠- (مترجم) مبادئ علم الجمال
(الاستاتيكا) تأليف لالو ، دار إحياء
الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور مصطفى مندور : ١٤١- اللغة والحضارة ، منشأة المعارف ،
الاسكندرية ١٩٧٤ .

الدكتور مصطفى ناصف : ١٤٢- الصورة الشعرية ، القاهرة ١٩٥٨ .
١٤٣- نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار القلم
القاهرة ١٩٦٥ .

ميخائيل نعيمة : ١٤٤- الغربال ، دار المعارف ، القاهرة ،
١٩٤٦ .

نازك الملائكة : ١٤٥- قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ،
ط . الثالثة — بغداد — ١٩٦٧ .

ناظم حكمت وآخرون : ١٤٦- مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي ، مطبعة الدار المصرية ، القاهرة .

نزار قباني : ١٤٧- الشعر قنديل أخضر ، المكتب التجاري ط . الثانية ، بيروت ١٩٦٤ .

١٤٨- قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية ، منشورات نزار قباني ، ط . الاولى — بيروت ١٩٧٣ .

نعمات أحمد فؤاد : ١٤٩- أدب المازني ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٥٤ .

الدكتور نعيم حسن : ١٥٠- الشعر بين الفنون الجميلة ، دار الكاتب اليافي العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .

الدكتور نقولا فياض : ١٥١- على المنبر ، دار المكشوف ، بيروت ١٩٣٨ .

الدكتور يوسف عز الدين : ١٥٢- الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، الدار القومية القاهرة ١٩٦٥ .

١٥٣- في الأدب العربي الحديث ، ط دار البصري ، بغداد ١٩٦٧ .

المراجع الأجنبية

REFERENCES

- Bowra, C.M. : The Heritage of Symbolism, Mucmilan Co. Ltd., London, 1951 .
- Campbell, Jeseeph: The Hero with a Thousand Faces, Meridian Books, New York, 1956 .
- Combes, H. : Literature and Criticism. Pelican Books, 1963 .
- Crane, R.S : Critics and Criticism, Ancient and Moderns, Chicago, 1952 .
- Edman, Irwin : Arts and The man, an Introduction, to Aesthetics Montor Books, 3rd. Imp. 1651 .
- Eliot, T.S : — Notes Towards The Definition of Culture, Faber & Faber, London, 1948 .
— Selected Essays, Faber &Faber, London, 1932
— The Use of Poetry, and The Use of Criticism, Faber & Faber, London, 1950
- Enright, D.J. : and Chickera, E: de ; English Critical Texts, London, 1962 .
- Goodman, P. : The sStructure of Literature, Chicago, 1954 .
- Heller, Erich : The Hazard of Modern Poetry, in Disinherited Mind, A Pelican Book, 1961 .
- Jung, C. : Bpsychology of Unconscious, translated by Beatrica M Hinkle, Kegan paul, London, 1933 .

- Ogden, C.K : and Richards, I.A. ; The Meaning of Meaning, London, 1949 .
- : The Penguin Book of Contemporary Verse, edited by Kenneth Allott, Penguin Books. 1972 .
- Poe, EA : Complete Tales and Poms, Randon House, U.S.A 1938 .
- Read, H. : Collected Essays in Literary Criticism, Faber & Faber, London .
— Forms in Modern Poetry, Vision Press, London, 1948 .
- Sponder, H. : Higheights of Modern Literature, Mentor Books
- Sponder, Stephen: The Making of a poem ,London, 1955 .
- Wain, John : Poetry, in the Twentieth Centure Mind, Vol. II (1918 —1945), Oxford university press, London, 1972 .
- Watson, George : The Iiterary Critic, Pelican Books, 1962 .
- Wimsatt, W.K, and Brook, C. ; Literary Criticism, Mew York 1957 .
- Wyatt, A.J. & Clay, H. ; History of English Literature from 1979, Second Edition, London .

ثانياً :

المصادر

الأعمال الشعرية

- أبراهيم ناجى : ١ — ديوان ناجى ، جمع وتحقيق : أحمد
رامى ، وأحمد عبد المقصود
وصالح جودت ومحمد ناجى . دار
المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٩ . و
يشمل ديوان وراء الغمام (الطبعة الأولى
١٩٣٤) ، وليالى القاهرة (الطبعة
الأولى ١٩٥١) .
والطائر الجريح (الطبعة الأولى ١٩٥٧)
إلى جانب القصائد التى لم تنشر .
- أبو القاسم الشابي : ٢ — أغاني الحياة .
- أحمد دحبور : ٣ — حكاية الولد الفلسطيني ، دار العودة
بيروت ١٩٧١ .
- ٤ — قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية
(مع آخرين) ملحق جريدة فتح ١٩٧٢
- أحمد رفيق المهدوى : ٥ — ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ،
ط . الرسالة ، القاهرة ١٩٥٩ .

أحمد زكى أبوشادى : ٦ — مختارات وحى العام ، دار العصور
ط . الأولى ، القاهرة ١٩٢٨ .

أحمد سويلم : ٧ — الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب
العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

أحمد شوقى : ٨ — الشوقيات ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة

أحمد عبدالمعطى حجازى : ٩ — كان لى قلب ، الكتاب الذهبى ،
العدد ١٩٧ ، القاهرة ، ديسمبر ،

١٩٧٢

١٠ — مدينة بلا قلب ، دار الكاتب العربى
ط الثانية ، القاهرة ١٩٦٨ .

١١ — لم يبق إلا الاعتراف ، دار الآداب

أرشد توفيق : ١٢ — الوقوف خارج الأسماء ، مطبوعات
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣

البر أديب : ١٣ — لمن ، مجموعة من الشعر الرمزي ،
القاهرة ١٩٥٢ .

الياس أبو شبكة : ١٤ — أفاعى الفردوس ، بيروت ١٩٣٨ .

١٥ — ديوان القيثارة ، ط . مكتبة صادر ،
بيروت ١٩٢٦ .

الياس حبيب فرحات : ١٦ — ديوان فرحات ، سان بولو ١٩٣٢ .

١٧ — الربيع ، المطبعة السابقة ١٩٥٤ .

- آمال الزهاوى : ١٨ — دائرة فى الضوء ... دائرة فى الظلمة ،
مطبوعات وزارة الإعلام العراقية
- أمل دنقل : ١٩ — البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ، دار
العودة بيروت ١٩٧٣ .
- أمين الريحاني : ٢٠ — الريحانيات ، المطبعة العلمية ، بيروت
٢١ — هتاف الأودية ، دار ريحاني ١٩٥٥
- أنسى الحاج : ٢٢ — لن ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .
- إيليا أبو ماضى : ٢٣ — تبر وتراب ، دار العلم للملايين ، ط
الثانية بيروت ١٩٦١ .
- ٢٤ — الجداول ، مطبعة الكمال ، القاهرة
١٩٢٧ .
- بدر توفيق : ٢٥ — إيقاع الأجراس الصدئة ، دار المعرفة
١٩٦٥ .
- ٢٦ — قيامة الزمن المفقود ، دار الكتاب
العربي ، القاهرة .
- بدر شاكر السياب : ٢٧ — أساطير ، منشورات دار البيان ،
مطبعة الغربى الحديثة ، النجف ١٩٥٠
- ٢٨ — اقبال ، منشورات دار الطليعة ،
بيروت ١٩٦٥ .
- ٢٩ — أنشودة المطر ، دار مجلة شعر ،
بيروت ١٩٦٠ .

٣٠ — شناسيل ابنة الجلبى واقبال . دار
الطليعة للطباعة والنشر ، ط . ثلثه
بيروت ١٩٦٧ .

٣١ — المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ط
الأولى ، بيروت ١٩٦٢ .

٣٢ — منزل الأقتان ، دار العودة — بيروت
١٩٧١ .

بلندر الحيدرى : ٣٣ — حوار عبر الأبعاد الثلاثة ، مطبوعات
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢
٣٤ — ديوان بلندر الحيدرى ، دار العودة
بيروت ويشمل دوواين (أغاني المدينة
الميتة ط . أولى ١٩٥١) (خطوات فى
الغربة) (رحلة الحروف الصفر ، ط
أولى ١٩٦٨) .
(أغاني الحارس المتعب) (حوار عبر
الأبعاد الثلاثة) .

توفيق زياد : ٣٥ — تهليل الموت والشهادة ، دار العودة
ط الرابعة ١٩٤٤ .

٣٧ — المواكب ، مطبعة المقتطف ، مصر
١٩٢٣ .

حافظ ابراهيم : ٣٨ — ديوان حافظ ابراهيم ، تحقيق أحمد
أمين وأحمد الزين . القاهرة .

حبيب صادق : ٣٩ — فصول لم تتم . دار الآداب ، بيروت
١٩٦٩ .

٤٠ — في زمن القهر والغضب ، دار العودة
— بيروت ١٩٧٣ .

حسب الشيخ جعفر : ٤١ — زيارة للسيدة السومارية . منشورات
وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧٤

حسن توفيق : ٤٢ — (مع آخريين) الدم في الحقائق ، دار
الكاتب العربي ، القاهرة .

— قصائد عاشقة ، عدد خاص من
مجلة الثقافة الأسبوعية ٥ ديسمبر ١٩٧٤

حسن عبد الله القرشي : ٤٣ — ديوان حسن عبد الله القرشي (في
مجلدين) دار العودة بيروت ١٩٧١ .

حسن فتح الباب : ٤٤ — حبنا أقوى من الموت . الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، (مطبوعات الجديد)
القاهرة ١٩٧٥ .

٤٥ — ذكريات على ضفاف القناة ، عدد
خاص من مجلة الثقافة الاسبوعية ،
القاهرة ، أغسطس ١٩٧٥ .

٤٦ — مدينة الدخان والدمى ، دار الكاتب
العربي ، القاهرة ١٩٦٧ .

خليل حاوي : ٤٧ — ييادر الجوع ، دار الآداب بيروت
١٩٦٥ .

٤٨ — الناي والريح ، دار الطليعة ، بيروت
١٩٦١ .

٤٩ — نهر الرماد ، دار الطليعة ، ط الثالثة ،
بيروت ١٩٦٢ .

خليل مطران : ٥٠ — ديوان الخليل (أربعة أجزاء) دار
الهلل ، ط الثانية ١٩٤٩ .

رشيد أيوب : ٥١ — أغاني الدرويش ، دار صادر
بيروت ١٩٥٩ .

٥٢ — الأيوبيات ، دار صادر ، بيروت
١٩٥٩ .

٥٣ — هي الدنيا ، دار صادر ، بيروت ،
١٩٥٩ .

رضوان الشهبال : ٥٤ — جرار الصيف ، مطابع الغريب ،
بيروت ١٩٦٤ .

سعدى يوسف : ٥٥ — الانخضر بن يوسف ومشاغله ،
مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ،
بغداد ١٩٧٢ .

سعيد عقل : ٥٦ — رندلى . منشورات نوفل ، ط —
بيروت ١٩٧١ .

٥٧ — قدموس ، نشر دار الفكر ، ط الثانية
بيروت .

سلمى الخضراء الجيوسي : ٥٨ — العودة من النبع الحالم ، دار الآداب
بيروت ١٩٦٠ .

سليمان العيسى : ٥٩ — أغنيات صغيرة ، دار الشرق ، حلب
١٩٦٧ .

٦٠ — الدم والنجوم الخضراء ، دار الجديد
ط ، أولى بيروت ١٩٥٩ .

سميح القاسم : ٦١ — ويكون أن يأتي طائر الرعد ، دار
العودة ، بيروت ١٩٧٠ .

شاكر العاشور : ٦٢ — في حضرة العاشق والمعشوق ،
مطبوعات وزارة الاعلام العراقية .
بغداد ١٩٧٥ .

شوقي أبو شقرا : ٦٣ — خطوات الملك ، دار مجلة شعر ،
بيروت ١٩٦٠ .

٦٤ — قصائد مختارة ، عدد خاص من مجلة
الثقافة الأسبوعية ، العدد ٧٩ ، القاهرة

٦٥ — ماء إلى حصان العائلة ، دار مجلة
شعر ، بيروت ١٩٦٣ .

صالح جودت : ٦٦ — ألحان مصرية ، دار الكتاب العربي ،
القاهرة .

صالح نباشة : ٦٧ — الروابي الحمر — الشركة الوطنية
للنشر والتوزيع — الجزائر ١٩٧٠ .

صالح عبد الصبور : ٦٨ — ديوان صلاح عبد الصبور . دار
العودة ، ط الأولى بيروت ١٩٧٢ .
ويشمل دوواين (الناس في بلادى ط .
الأولى ١٩٥٧) (أقول لكم ط الأولى
١٩٦١) (أحلام الفارس القديم ط
الأولى ١٩٦٤) (تأملات في زمن
جريح ط الأولى ١٩٧٠)

٦٩ — شجر الليل — دار الوطن العربى ،
للطباعة والنشر ، ط الأولى ، بيروت
١٩٧٢ .

صالح لبكى : ٧٠ — مواعيد ، دار المكشوف ط الأولى ،
بيروت ١٩٤٣ .

طلعت الرفاعى : ٧١ — مهرجان الشروق ، دار مكتبة الفكر
طرابلس ، ليبيا .

عباس محمود العقاد : ٧٢ — خمسة دوواين للعقاد ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ .

ويشمل دوواين (هدية الكروان ط
الأولى ١٩٣٣) (أعاصير مغرب ط
الأولى ١٩٤٢)

(بعد الأعاصير ط أولى ١٩٥٠) (وحى

الأربعين ، ط أولى (١٩٣٣) .

(عابر سبيل ط . أولى (١٩٣٧) .

عبد الباسط الصوفي : ٧٣ — أبيات ريفية ، دار الآداب ، بيروت
١٩٦١ .

عبد الرحمن الشرقاوي : ٧٤ — من أب مصري وقصائد أخرى ، دار
الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .

عبد الرحمن شكرى : ٧٥ — ديوان عبد الرحمن شكرى ، جمع
وتحقيق نقولا يوسف ، ط الأولى ،
الأولى الاسكندرية ١٩٦٠ .

عبد الرحمن طهمازى : ٧٦ — ذكرى الحاضر ، منشورات وزارة
الاعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٧٤ .

عبد الوهاب البياتى : ٧٧ — أباريق مهشمة ، ط الأولى ، بغداد
١٩٥٤ .

٧٨ — أشعار فى المنفى ، دار الكاتب العربى
القاهرة ١٩٦٨ .

٧٩ — بكائية إلى شمس حزيران والمرترقة
ط أولى ، بيروت ١٩٦٩ .

٨٠ — سفر الفقر والثورة ، دار الآداب ط
أولى ، بيروت ١٩٦٥ .

٨١ — سيرة ذاتية لسارق النار ،

منشورات وزارة الاعلام العراقية
بغداد ١٩٧٤ .

٨٢ — عيون الكلاب الميتة ، دار العودة ،
بيروت ١٩٦٩ .

٨٣ — قصائد ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٥ .

٨٤ — الكتابة على الطين ، دار الآداب ،
بيروت ١٩٧٠ .

٨٥ — كلمات لاثموت ، ط أولى ، بيروت
١٩٦٠ .

٨٦ — الذى يأتى ولا يأتى ، ط أولى ، بيروت
١٩٦٦ .

٨٧ — المجد للأطفال والزيتون ، دار الكاتب
العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

عبدى بدوى : ٨٨ — كلمات غضبي ، دار الكاتب العربى
— القاهرة .

عزيز أندراوس : ٨٩ — الشاطئ المهجور ، دار مصر للطباعة
القاهرة .

عصام محفوظ : ٩٠ — أشياء ميتة ، دار مجلة شعر ، بيروت
١٩٥٩ .

٩١ — أعشاب الصيف ، دار مجلة شعر ،
بيروت ١٩٦١ .

٩٢ — السيف وبرج العذراء ، دار مجلة

شعر ، بيروت ١٩٦٣ .

٩٣ — الموت الأول ، منشورات بدران ،

بيروت ١٩٧٣ .

٩٤ — روميو وجوليت ، لجنة النشر

للجامعيين ، القاهرة ١٩٤٦ .

٩٥ — أغاني مهيار الدمشقي ، دار مجلة ،

شعر . ط أولى ، بيروت ١٩٦٩ .

٩٦ — أوراق في الريح — دار مجلة شعر

ط أولى ١٩٥٨ .

٩٧ — قصائد أولى — دار العودة — بيروت

١٩٧١ .

٩٨ — كتاب التحولات والهجرة في أقاليم

الليل والنهار — المكتبة العصرية ،

بيروت ١٩٦٥ .

٩٩ — أحلام وثورة . ط دار الثناء ، مصر

١٩٥٧ .

١٠٠ — الحنين الظامي — ط قناحي ، طرابلس

١٩٥٨ .

١٠١ — الشمس وأصابع الموتى ، مطبوعات

وزارة الإعلام العراقية ، بغداد .

علي أحمد باكثير

غلي أحمد سعيد

(أدونيس)

علي صادق عبدالقادر

محمد علي الرقيعي

علي الجندي

على محمود طه : ١٠٢ — أرواح وأشباح — ط أولى ، القاهرة
١٩٤٢ .

: ١٠٣ — زهرة وخر — ط الأولى ، القاهرة
١٩٤٣ .

على هاشم رشيد : ١٠٤ — شموع على الدرب ، دار الكاتب
العربي ، القاهرة ١٩٦٧ .

عمر أبو ريشة : ١٠٥ — غنيت في مآتمى ، دار العودة ، بيروت ،
فتحى سعيد : ١٠٦ — أوراق الفجر ، دار الكاتب العربي
القاهرة ١٩٦٧ .

: ١٠٧ — فصل في الحكاية ، دار الآداب ،
بيروت ١٩٦٠ .

فايز خضور : ١٠٨ — عندما يهاجر السنونو ، منشورات
اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ١٩٧٢ .

قدري طوقان : ١٠٩ — اعطنا حبا ، دار الآداب ، بيروت
١٩٦٥ .

: ١١٠ — أمام الباب المغلق ، دار الآداب ، ط
أولى ، بيروت ١٩٦٧ .

فرج مكسيم : ١١١ — فلسطين حبيبتى ، دار الكاتب العربي
القاهرة .

فؤاد بدوى : ١١٢ — حديث الحب والحرب ، دار النجاح ،
ط أولى ، بيروت ١٩٧١ .

- ١١٣— العشاء الأخير ، ط مؤسسة روز
اليوسف ، القاهرة ١٩٧٥ .
- فؤاد رفقه : ١١٤— مرساة على الخليج ، دار مجلة شعر
بيروت ١٩٦٠ .
- فوزى العنتيل : ١١٥— عبر الأرض ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب بالقاهرة ١٩٧٥ .
- فوزى المعلوف : ١١٦— ديوان فوزى المعلوف ، دار الريحاني
بيروت ١٩٥٧ .
- كاظم جواد : ١١٧— من أغاني الحرية ، دار العلم للملايين
بيروت ١٩٦٠ .
- كامل الشناوى : ١١٨— شعر كامل الشناوى ، دار المعارف
مصر — ط الثانية القاهرة ١٩٧٠ .
- كمال عمار : ١١٩— أنهار الملح ، دار الكاتب العربى ،
القاهرة ١٩٦٨ .
- كمال نشأت : ١٢٠— أنشودة الطريق ، دار مقيس للطباعة ،
القاهرة ١٩٦١ .
- كيلانى سند : ١٢١— قبل ماتسقط الأمطار ، دار الكاتب
العربى ، القاهرة .
- المأمون أبو شوشة : ١٢٢— دموع المهرج ، دار الكاتب العربى
القاهرة ١٩٦٨ .
- ماجد السمرائى : ١٢٣— لغة النار الأزلية ، مطبوعات وزارة
الاعلام العراقية ، بغداد .

مازن النقيب : ١٢٤ — إلى العيون الضاحكة ، دار الكاتب
العربي ، القاهرة .

١٢٥ — صرخات ناثرة ، ط مطبعة الحضارة
العربية ، القاهرة ١٩٧٣ .

مبارك حسن الخليفة : ١٢٦ — الحان قلبي ، مكتبة وهبة ، القاهرة
١٩٦٤ .

محمد الأخضر السائحي : ١٢٧ — الكهوف المضيفة ، الشركة الوطنية
للنشر والتوزيع ، الجزائر .

محمد الأسعد : ١٢٨ — الغناء في أقبية عميقة ، مطبوعات
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤

محمد إبراهيم أبو سنة : ١٢٩ — قلبي وغازلة الثوب الأسود . ط
أولى ، القاهرة ١٩٦٥ .

محمد الجيار : ١٣٠ — الحب لا يعرف الحريف ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب (مختارات ،
الجديد) مارس ١٩٧٠ .

محمد عفيفي مطر : ١٣١ — كتاب الأرض والدم ، مطبوعات
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢

١٣٢ — رسوم على قشرة الليل ، دار آتون ،
القاهرة ١٩٧٢ .

١٣٣ — شهادة البكاء في زمن الضحك ، دار
العودة — بيروت .

١٣٤— ملامح من الوجه الأنثى وقلبي ،

دار الآداب ، ط أولى بيروت ١٩٦٩

محمد فضل بكاب : ١٣٥— أشواق (بالاشتراك مع محمود خليل

محمد) دار القومية العربية للثقافة

والنشر . ط أولى القاهرة ١٩٦١ .

محمد اليتوري : ١٣٦— أذكرني يا أفريقيا ، دار القلم ، القاهرة

١٩٦٦ .

١٢٧— عاشق من أفريقيا ، دار الآداب ،

بيروت ١٩٦٤ .

محمد القيسي : ١٣٨— رياح عز الدين القسام ، منشورات

وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤ .

محمد الماغوط : ١٣٩— غرفة بملايين الجدران ، دار العودة ،

بيروت ١٩٧٣ .

١٤٠— الفرح ليس مهنتي ، دار العودة ،

بيروت ١٩٧٣ .

محمد مهدي الجواهري : ١٤١— ديوان محمد مهدي الجواهري ، (أربعة

أجزاء) مطبوعات وزارة الاعلام

العراقية ، بغداد .

محمد مهر ان السيد : ١٤٢— بدلا من الكذب ، دار الكاتب العربي

القاهرة ١٩٦٧ .

١٤٣— الدم في الحقائق ، دار الكاتب العربي

القاهرة .

محمود أمين العالم : ١٤٤ - قراءة لجدران زنزانة ، مطبوعات
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢

محمود حسن اسماعيل : ١٤٥ - أغاني الكوخ ، مطبعة الاعتماد القاهرة
١٩٣٥

١٤٦ - السلام الذي أعرفه ، الهيئة المصرية
العامة ، ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٧ - صلاة ورفض ، الهيئة المصرية العامة
ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٨ - هكذا أغنى ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة
١٩٣٧ .

محمود درويش : ١٤٩ - حبيتي تهض من نومها ، دار العودة
بيروت ١٩٧٠

١٥٠ - عاشق من فلسطين ، دار الآداب ،
بيروت

١٥١ - الكتابة على ضوء بندقية ، دار العودة
بيروت ١٩٧٠ .

محمود سامي البارودي : ١٥٢ - ديوان البارودي ، تحقيق على الجارم
ومحمد شفيق معروف : المطبعة
الأميرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

محي الدين خريف : ١٥٣ - حامل المصابيح ، نشر وتوزيع
مؤسسات بن عبد الله ، تونس ١٩٧٣

- محي الدين فارس : ١٥٤ — الطين والأظافر ، دار النشر المصرية
ط الأولى ، القاهرة ١٩٥٦
- مسلم الجابري : ١٥٥ — الرمح أنت ، مطبوعات وزارة
الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣ .
- معروف الرصافي : ١٥٦ — ديوان الرصافي ، مطبعة دار الكتاب
العربي ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٤٩ .
- معين بسيسو : ١٥٧ — القتلى والمقاتلون والسكراري ، دار
العودة ، بيروت ١٩٧٠
- ملك عبد العزيز : ١٥٨ — بحر الصمت ، دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر ، القاهرة .
- ميخائيل نعيمة : ١٥٩ — همس الجفون ، القاهرة ١٩٥٢ .
- الميداني بن صالح : ١٦٠ — النيل والطريق ، نشر الشركة التونسية
للتوزيع ، تونس ١٩٧٢ .
- نازك الملائكة : ١٦١ — شجرة القمر ، دار العودة ، ط الثالثة
بيروت ١٩٧١ .
- ١٦٢ — شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت
١٩٧١ .
- ١٦٣ — عاشقة الليل ، دار العودة ، بيروت
١٩٧١
- ١٦٤ — قرار الموجة ، دار الكاتب العربي
القاهرة .

١٦٥- مأساة الحياة وأغنية للإنسان ، دار
العودة بيروت ١٩٧٠ .

نزار قباني

: ١٦٦- إفادة في محكة الشعر ، منشورات نزار
قباني ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٩ .
١٦٧- أنت لي ، دار الآداب ، ط الثالثة -
بيروت ١٩٥٩ .

١٦٨- الرسم بالكلمات ، منشورات نزار
قباني ، ط الثالثة . بيروت ١٩٦٩ .
١٦٩- سامبا ، دار الآداب ، ط الثالثة ،
بيروت ١٩٦٠ .

١٧٠- طفولة نهد ، دار الآداب ، ط
الرابعة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧١- قالت لي السمراء ، دار العلم للملايين
ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٢- قصائد من نزار قباني ، دار الآداب
ط الرابعة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٣- لا ، بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد
رافضة ، منشورات نزار قباني ، ط
الأولى ١٩٧٠ .

١٧٤- منشورات فدائية على جدران إسرائيل ،
منشورات نزار قباني ، ط الأولى ،
بيروت ١٩٦٩ .

نذير العظمة : ١٧٥- أطفال في المنفى : منشورات دار

المجاني ، بيروت ١٩٦١ .

نصار محمد عبد الله : ١٧٦- الجرح الذي أصبح سيفاً ، عدد خاص

من مجلة الثقافة الأسبوعية ، القاهرة

١٧ أكتوبر ١٩٧٤ .

هارون هاشم رشيد : ١٧٧- مع الغرباء : الدار القومية للطباعة

والنشر ، القاهرة .

يوسف الخطيب : ١٧٨- البئر المهجور ، ط أولى ، بيروت

١٩٥٨ .

١٧٩- قصائد في الأربعين ، دار مجلة شعر ،

بيروت ١٩٦٠ .

١٨٠- قصائد مختارة ، دار مجلة شعر ،

بيروت ١٩٦٣ .

يوسف الخال : ١٨١- واحة الجحيم ، دار الطليعة ، بيروت

١٩٦٤ .

يوسف غصوب : ١٨٢- القفص المهجور والعوسجة الملتهبة

مطابع دار المعرض ، بيروت ١٩٣٦

ثالثا : الدوريات

« المجلات الأدبية »

تطلب منا هذا البحث الرجوع إلى عدد من المجلات الأدبية العربية من
المجلات الآتية : —

(وقد أثبتنا تاريخ وأرقام هذه الأعداد في هوامش البحث) :

- | | |
|-------------------------------------|-----------------|
| بيروت | ١ — الآداب |
| بيروت | ٢ — أدب |
| القاهرة | ٣ — الأدب |
| بيروت | ٤ — الأديب |
| القاهرة | ٥ — أبولو |
| القاهرة | ٦ — الثقافة |
| القاهرة | ٧ — الرسالة |
| بيروت | ٨ — شعر |
| الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة | ٩ — الشعر |
| الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة . | ١٠ — الشعر |
| دار مجلة الإذاعة والتلفزيون القاهرة | ١١ — الشعر |
| الكويت | ١٢ — عالم الفكر |
| القاهرة . | ١٣ — الكاتب |
| القاهرة . | ١٤ — المحلة |

الفهرس

الصفحة

المقدمة ٧ - ١

الباب الأول

مدخل تمهيدى للدراسة.

(٧٦ - ٩)

الفصل الأول : الموقف الشعرى : مدخل لدراسة لغة الشعر ... ١١ - ٥٤

العربى الحديث :

المفهوم الكلاسيكى للشعر وسلطانه على الشعر

الحديث - مفهوم الشعر الحديث واتجاهاته

الموقف الشعرى فى القيدة العربية الحديثة

الفصل الثانى : تحديد المصطلح النقدى. ٥٥ - ٧٦

التجربة الشعرية تجربة فنية - لغة الشعر

الباب الثانى

الخيال والصورة

(١٨٢ - ٧٧)

الفصل الأول : التطور العام لمعنى الخيال : ٧٩ - ١٠٥

الخيال والصورة فى الأدب اليونانى القديم

- الخيال عند العرب القدماء - الخيال

والصورة فى الأدب الكلاسيكى - الخيال

والصورة عند الرومانسيين - نظرية كولردج فى

الخيال والصورة - الخيال والصورة عند الرمزيين

- الخيال والصورة فى الشعر الحديث - الخلاصة .

الصفحة

الفصل الثاني : تطور الخيال والصورة في القصيدة العربية : ١٠٦ — ١٣٩

الخيال والصورة في القصيدة العربية الكلاسيكية
(موقف النقاد العرب والشعراء — نظرية الجمال
في الشعر الجاهلي — الكلاسيكية الجديدة)
الخيال والشورة في القصيدة الرومانسية
(الحركة الرومانسية — أثر نظرية الخيال
الرومانسية في فهمنا للشعر ونقده — التطبيق
في جيل الرواد — الخيال والصورة في
شعر المهجر — استكمال أوجه الصورة) — الموقف العام .

الفصل الثالث : الخيال والصورة في الشعر الجديد : ١٤٠ — ١٨٢

موقف الشعر الجديد من الخيال والصورة
— الصورة الشعرية في الشعر الجديد
— خصائصها — الصورة الذاتية — الصورة
الأسطورية — غموض الشعر الحديث — التحول
من الغنائية إلى الدرامية — الموقف العام .

الباب الثالث

الصورة الموسيقية

(١٨٣ — ٢٥٦)

مفهوم الصورة الموسيقية : ... ١٨٥

الصورة الموسيقية من أهم جوانب لغة الشعر

الفصل الأول : الصورة الموسيقية في القصيدة العربية
وتطورها : ١٨٩ — ٢١٠

موسيقى القصيدة الكلاسيكية — الربط بين
الأوزان والحالات النفسية — ثورات التجديد
على الصورة التقليدية — محاولات تجريبية

الصفحة

في القصيدة العربية الحديثة (مدرسة الديوان)	...
— شعر المهجر (تقييم الموقف)	...
الفصل الثاني : الصورة الموسيقية في الشعر الجديد	٢٥٦—٢١١...
أولا : حركة الشعر الجديد	٢١٣ ...
ثانيا : الوزن في الشعر الجديد (إعادة توزيع البحور القديمة — موسيقى التفعيلة — موسيقى الموجة الشعرية)	٢٢١ ...
ثالثا : القافية في الشعر الجديد	٢٤٠ ...
رابعا : موسيقى قصيدة النثر	٢٤٥ ...
خامساً : موسيقى تعبير (صلاح عبد الصبور ...)	٢٤٨ ...
والموسيقى الصوتية — نزار قباني والموسيقى التصويرية (...
الموقف العام	...
الباب الرابع	...
التجربة البشرية	...
٢٥٧ — ٣٨٦	
التجربة البشرية :	٢٥٧—٢٦٣ ...
المقصود بالتجربة البشرية — التجربة البشرية كجانب	...
من جوانب لغة الشعر — التجربة البشرية في المفهوم	...
الكلاسيكي والرومانسي — موقف الشعر من	...
التجربة البشرية :	...
الفصل الأول : الموقف الاجتماعي	٢٩٧—٢٦٥ ...
عوامل قيامه — الموقف الانفعالي — تيار المقاومة—	...
الموقف الجدلي — الحرية لاجتماعية

الصفحة

الفصل الثاني : الموقف الذاتى... .. ٢٩٢-٣٨٤

كلمة عامة... .. ٢٩٥

مشاعر الحزن : (ظاهرة الحزن فى الشعر العربى... .. ٢٩٧

الحديث - نازك الملائكة والحزن الرومانسى - صلاح عبد

الصبور والبحث عن الذات - أحمد عبد المعطى حجازى

وأحزان المدينة - بدر السياب ومحاصرة الموت .

مشاعر اللامتنى... .. ٣٢٩

(موقف اللامتنى - بلندر الحيدرى - محاولات عبثية

- أدونيس والبحث عن الذات - الموت والحرية -

عفيفى مطر... التعرية والإدانة - خليل حاوى والانتظار العقيم)

مشاعر الحسية الجمالية : ٣٧٣

(أبو شبكة وسعيد عقل - نزار قبانى)

الموقف العام . ٣٨٤

خاتمة... .. ٣٨٧-٤٠٠

أهم المراجع والمصادر... .. ٤٠١-٤٤٢

أولا : المراجع :

أ- المراجع العربية... .. ٤٠٣

ب- المراجع الأجنبية... .. ٤٢١

ثانيا : المصادر (الأعمال الشعرية) ٤٢٣

ثالثا : الدوريات... .. ٤٤٢

فهرس الموضوعات... .. ٤٤٣-٤٤٦

صدر للمؤلف... .. ٤٤٧

صدر للمؤلف

دراسات وأبحاث :

- ١ — اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر
الهيئة المصرية العامة
١٩٧٩
- ٢ — لغة الشعر العربي الحديث
ط. أولى — الهيئة المصرية العامة
١٩٧٩
ط. ثانية — دار المعارف
١٩٨٣
- ٣ — في مصادر التراث العربي
الهيئة المصرية العامة
١٩٨٠
- ٤ — مقالات في النقد الأدبي
الهيئة المصرية العامة
١٩٨١
- ٥ — اتجاهات الرواية العربية المعاصرة
١٩٨٢



مجموعات قصصية :

- ١ — رحلة منتصف الليل : دار لوران — الاسكندرية
١٩٦٨
- ٢ — اليتيم : دار لوران — الاسكندرية
١٩٦٩
- ٣ — إيقاعات حزينة من زمن الموت :
مطبعة الجزيرة — الاسكندرية
١٩٨١

رقم الايداع ٧٩ / ٢١٣١

الترقيم الدولى ٩٧٧-٢٠١-٦٧٥-٣ ISBN

الغلاف هدية من الفنان السكندرى

رضينا عوض

طبع بمطابع جريدة السفير
٤ شارع الصحافة — اسكندرية

٥٠٠

مكتبة
Bibliotheca Alexandrina



0534768

دارالمعارف - ١١٩ كورنيش النيل
الناشر منطقة الاسكندرية ٤٢ ش سعد زغلول - ٢ ميدان ١١